situa cionis tas

arte, política, urbanismo

situationists art, politics, urbanism

MAC BA

situacionistas. situationists

711
SIT
MAC BA

Libros de Joe

Descarga mas libros en:

http://librosdejoe.blogspot.com

o busca en la web:

librosdejoe

CONSORCI DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Presidente
Molt Hble. Sr. Jordi Pujol

Vicepresidente Primero
Excm. Sr. Pasqual Maragall

Vicepresidente Segundo
Sr. Leopoldo Rodés

Vocales
Generalitat de Catalunya
Hble. Sr. Joan Maria Pujals
Hble. Sr. Macià Alavedra
Sra. Aurora Sanz
Sr. Josep Maria Huguet
Sr. Josep Miquel Garcia

Ajuntament de Barcelona
Il·lm. Sr. Joaquim de Nadal
Il·lm. Sr. Joan Fuster
Il·lm. Sr. Xavier Casas
Sr. Ferran Mascarell

Fundació Museu d'Art Contemporani
Sr. Josep Maria Català
Sr. Javier Godó
Sra. Lola Mitjans
Sr. José Antonio Rumeu de Delàs
Sr. Marià Puig y Planas

Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Director
Sr. Miquel Molins

CATÁLOGO. CATALOGUE

Responsables de la edición. Editors
Libero Andreotti
Xavier Costa

Coordinación. Coordinator
Albert Ferré

Diseño gráfico. Graphic design
Ramon Prat

Traducciones. Translations
Elaine Fradley
Paul Hammond
Elena Llorens
Oriol Pallarès
Jordi Palou
Oriol Rogent
Josep M. Verger

Producción. Production
Font i Prat Associats

Distribución. Distribution
ACTAR
Cristina Lladó, Anna Tetas
Roca i Batlle 2. 08023 Barcelona
Tel. (+34 3) 418 77 59. Fax 418 67 07

Impresión. Printer
Ingoprint, SA

Editores. Publishers
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
ACTAR

ISBN 84-89698-19-8
D.L. B 40.826 / 96

© Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR Barcelona 1996
© All rights reserved

EXPOSICIÓN. EXHIBITION

Comisarios. Curators
Libero Andreotti
Xavier Costa

Coordinación. Coordinator
Suzanne Strum

Diseño del montaje. Exhibition design
Enric Miralles y Benedetta Tagliabue
J.A. Martínez Lapeña & Elías Torres

Colaboradores. Collaborators
Piercarlo Comacchio
Alessandra Cianchetta

Diseño gráfico del montaje. Exhibition graphics
Ramon Prat
David Lorente

Montaje. Execution
Calidoscopi
Para la obra de Pinot Gallizio:
For Pinot Gallizio's work:
Mauro Pettigiani

Coordinación de audiovisuales. Coordination of audio-visual materials
Àngela Martínez
José Antonio Soria

Transportes. Transport
TTI, Transports Internacionals
SIT
Manterola

Seguros. Insurance
Aurora Seguros

AGRADECIMIENTOS. ACKNOWLEDGEMENTS

Micky y Pierre Alechinsky
Amsterdam Historisch Museum
Mirella Bandini
Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen
Constant
Editions Allia, Paris
Piergiorgio Gallizio
Haags Gemeentemuseum
International Institut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam
Jacqueline de Jong
Jean-Clarence Lambert
Tom Levin
Jørgen Nash
Galerie Van de Loo, München
Galeria Martano, Torino
Stedelijk Museum, Amsterdam
Jens Jørgen Thorsen
Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
y a la colaboración de KLM

MUSEU D'ART CONTEMPORANI MAC BA BARCELONA

ACTAR

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA GRANADA
N.º Documento 573.509
N.º Copia 573.525

situacionistas
arte, política, urbanismo

Libero Andreotti - Xavier Costa, Eds.

situationists
art, politics, urbanism

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA GRANADA

SITUACIONISTAS: ARTE, POLÍTICA, URBANISMO

SITUATIONISTS: ART, POLITICS, URBANISM

8 Presentación / Foreword
Miquel Molins

11 Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)
Introduction: the urban politics of the Internationale Situationniste (1957-1972)
Libero Andreotti

40 Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografía del ambiente urbano situacionista
Surrealist references in the notions of dérive and psychogeography of the situationist urban environment
Mirella Bandini

54 La deriva y el París situacionista
The dérive and Situationist Paris
Thomas McDonough

73 Violencia y esperanza en el último espectáculo
Violence and hope in the last spectacle
Giorgio Agamben

86 El principio de la desorientación
The principle of disorientation
Constant

95 Constant y el laberinto
Constant and the labyrinth
Jean-Clarence Lambert

111 Geopolítica de la hibernación:
la deriva del urbanismo situacionista
Geopolitcs of hibernation:
the drift of situationist urbanism
Thomas Y. Levin

165 Sub Specie Ludi
Xavier Costa

"Es nuestro deseo lo que hace la revolución". "La creación y la lucha revolucionarias tienen un mismo fin: la realización de nuestra vida". "La creación es el medio por excelencia del conocimiento, y por tanto, de la liberación y la revolución". A cierta distancia temporal de Cobra, y en general de los movimientos agrupados bajo la llamada Internacional Situacionista, los eslóganes de Constant y Debord tienen un valor catártico.

Es sabido que asistimos a un proceso de redefinición del mapa global y que el llamado proceso de normalización-globalización del mundo contemporáneo se presenta como una clausura que dificulta cada vez más la existencia de una cultura atenta a la complejidad de la nueva situación.

Pero hay que concebir un horizonte para nuestra época; volver a concebir, como dice Francisco Jarauta, un ethos capaz de definir un horizonte humano donde no se excluya a nadie del ejercicio de la crítica y de la pasión por la verdad; y hacerlo desde la revisión de la experiencia histórica de la modernidad, desde aquellos movimientos que han expresado su tensión moral.

Las propuestas y las obras situacionistas nos hablan de una cultura artística y política que, desde finales de los años cincuenta hasta principios de los setenta, influyeron notablemente en la cultura europea. Pero el pensamiento situacionista es, a la vez, un pensamiento que sigue vigente hoy por su interés por relacionar cultura y política, por haber interpretado con lucidez la transformación de la sociedad de consumo material en una cultura de consumo de imágenes e información y, finalmente, por haber reivindicado el espacio público como lugar de creación cultural y de acción política.

Queremos agradecer la colaboración y la generosidad de todas las instituciones y personas que han hecho posible esta exposición, especialmente el Haags Gemeentemuseum, Galerie Van de Loo, Stedelijk Museum, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Lehmbruck Museum y Galleria Martano, así como la contribución de los autores del catálogo, los comisarios de la exposición y, de modo muy especial, el interés que Constant ha dedicado a este proyecto.

Miquel Molins
Director Museu d'Art Contemporani de Barcelona

'It is our desire that makes the revolution.' 'Creation and revolutionary struggle have the same objective: the realisation of life.' 'Creation is the means par excellence of knowledge, thus of freedom, and thus of revolution.' At a certain remove from the epoch of Cobra, and in general of the movements that went under the name of the Situationist International, the slogans of Constant or of Guy Debord retain a cathartic value.

We are aware that we are witnessing the redrawing of the global map and that the nominal process of normalisation-globalisation of the contemporary world is presented as a closure that makes a culture attentive to the complexity of the new situation increasingly difficult.

But we must invent an horizon for our epoch, go back, as Francisco Jarauta has said, to inventing an ethos capable of defining a human horizon from which nobody is excluded, through the use of criticism and a passion for truth.

This must be done by re-examining the historical experience of modernity, of those movements which expressed its moral tensions.

The Situationist propositions and works speak to us of an artistic and political culture which, from the end of the fifties to the beginning of the seventies, markedly influenced European culture. At the same time Situationist thought is absolutely relevant today because of its interest in bringing culture and politics together, for having lucidly interpreted the transformation of a society devoted to material consumption into a culture that consumes images and information and, finally, for having reclaimed public space as a locus of cultural creation and political action.

We wish to thank all the institutions and people whose collaboration and generosity have made this exhibition possible, especially the Haags Gemeentemuseum, the Galerie Van de Loo, the Stedelijk Museum, the Cobra Museum voor Moderne Kunst, the Lehmbruck Museum and the Galleria Martano, likewise the catalogue authors for their contribution, the exhibition curators, and especially Constant for the interest he has shown in this project.

Miquel Molins
Director, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Fin de Copenhague Asger Jorn, 1957

Libero Andreotti

Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)

Die Stadtluft macht frei (Max Weber)

Si no fuera por su tono enigmático y algo amenazador, un buen título para esta exposición hubiera sido el palíndromo latino *In girum imus nocte et consumimur igni*, que significa: "nos pasamos la noche dando vueltas y el fuego nos consume". Esta frase, absolutamente simétrica (se puede leer indistintamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda), se atribuye a un orador romano de segunda fila, quien la puso en boca de unas mariposas nocturnas que daban vueltas alrededor de una vela.[1] Éste es también el título de una de las últimas películas de Guy Debord, en la que menciona "la antigua frase que retrocede sobre sí misma, construida letra tras letra como un laberinto" y añadiendo que "representa a la perfección la forma y el contenido de la perdición". De entre los muchos *détournements* extraños y espléndidos por los que es conocido Debord, éste parece el más adecuado para expresar el espíritu iconoclasta de la Internationale Situationniste (IS), un movimiento de gran ambición e influencia cuyas reflexiones sobre el arte, la espontaneidad y la ciudad le han asegurado un papel importante – aunque en en gran medida escondido – dentro del arte y la política de este siglo. Con sus alusiones a la práctica dispendiosa (y a menudo nocturna) de deambular por los laberintos del espacio urbano en busca de deseos subversivos y *unités d'ambience*, el palín-

INTRODUCTION: THE URBAN POLITICS OF THE INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

Die Stadtluft macht frei (Max Weber)

If it were not for its enigmatic and somewhat threatening tone, a good title for this show would have been the palindrome *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, which means "we go round and round in the night and are consumed by fire". This perfectly symmetrical phrase, which may be read both forward or backward, is attributed to a minor Roman orator who put it into the mouth of moths circling around a lit candle at night.[1] It is also the title of one of Guy Debord's last films, in which he mentions "the ancient phrase which turns back wholly upon itself, being constructed letter by letter like a labyrinth," adding that it "renders perfectly the form and the content of perdition ." Among the many strange and beautiful *détournements* for which Debord is justly famous, this one seems best suited to express the iconoclastic spirit of the International Situationniste (IS), a movement of great ambition and influence whose reflections on art, spontaneity, and the city have insured it an important, though largely hidden role in the art and politics of this century. With its allusions to the wasteful (and often nocturnal) practice of meandering through the labyrinths of urban space in search of subversive desires and "unities of ambiance",

dromo evoca también el gusto de los situacionistas por el melodrama, su humor sardónico y su ira inflexible contra el orden establecido.

Tal vez la mejor manera de imaginarse este "laberinto verbal" sea como una especie de antimagen, como el signo de la victoria del tiempo vivido sobre el espacio, de la acción sobre la representación y de la vida sobre el arte, aspectos estos que fueron siempre esenciales para el movimiento.

Esta exposición reúne la obra de artistas, urbanistas, cineastas y poetas que ingresaron en la Internationale Situationniste en distintos momentos. Hemos pretendido centrarnos en la dimensión urbana de muchas de las actividades de la IS, patente en la confección de cartografías urbanas, investigaciones psicogeográficas y en las *unités d'ambience* proyectadas o realizadas. Un enfoque de estas características resulta ciertamente parcial en la medida en que la ciudad sólo fue una de las muchas inquietudes del grupo. Sin embargo, creemos que constituye un punto de vista válido y oportuno para comprender las actividades de este grupo desde su fundación en el año 1957 hasta su autodisolución en 1972. Los planos psicogeográficos de París realizados por Debord, el proyecto *New Babylon* de Constant, el uso humorístico de imágenes publicitarias y del cómic expresan la búsqueda de nuevas maneras para convertir las imágenes y la realidad física de la ciudad en un espacio de juego y de autorealización humana. De modo semejante, las provocativas obras cinematográficas de Debord, las pinturas-palabra laberínticas de *Mémoires* o *Fin de Copenhague* y los escritos del grupo – en libros, revistas, folletos, octavillas y pósters – son formas de poesía urbana que utilizan la ciudad como fondo y a la vez como soporte. Incluso las pinturas de Pinot Gallizio y de Asger Jorn reconvierten, mediante la exaltación que hacen del graffiti y de otras formas de expresión popular, un medio artístico tradicional de acuerdo con su potencial para transformar los espacios de la ciudad y obrar recíprocamente en ellos.

Creemos que la ciudad, o la condición urbana, ofrece también el punto de vista más adecuado para comprender aquellos aspectos de las actividades de la IS que no se pueden englobar bajo el título

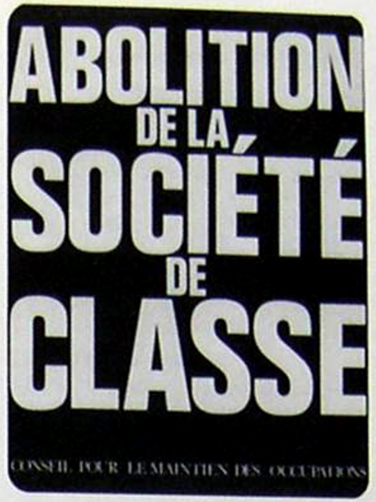
the palindrome also evokes the situationists' taste for melodrama, their sardonic humor, their unyielding rage against the official order.

Perhaps the best way to think of this "verbal labyrinth" is a sort of anti-image , the sign of victory of lived time over space, of action over representation, and of life over art, that were always at the heart of the movement.

This exhibition brings together the work of artists, urbanists, filmmakers and poets who at various times joined the Internationale Situationniste. Our aim has been to focus on the urban dimension of many IS practices, as evidenced in their urban mappings, psychogeographic investigations, and in their projected or realized "unitary ambiances". Admittedly, such an approach is partial insofar as the city was only one of the many concerns of the group. Nevertheless, we believe this point of view is valid and appropriate to understand the activities of this group from its founding in 1957 to its self-dissolution in 1972. Debord's psychogeographic maps of Paris, Constant's *New Babylon* project, and the humorous use of comic strips and advertisement imagery, all express the search of new ways to engage the images and the physical reality of the city as a space of play and human self-actualization. Similarly, Debord's provocative cinematic works, the labyrinthian word-paintings of *Mémoires* or *Fin de Copenhague*, as well as the group's writings – in books, magazines, tracts, leaflets and posters – are forms of urban poetry that assume the city as both background and support. Even the paintings of Pinot Gallizio and Asger Jorn, through their celebration of graffiti and other forms of popular expression, reconceive a traditional artistic medium with an eye to its potential to interact with and transform the spaces of the city.

We believe the city, or the urban condition, also offers the best vantage point to understand those aspects of IS activities which cannot be subsumed under the standard heading of art.

Central to the situationist project was the



genérico de arte. Un aspecto fundamental del proyecto situacionista fue el *dépassement de l'art*, la disolución de todas las barreras entre el arte y la vida anunciada (o teorizada) por las vanguardias históricas. A lo largo de los quince años de su existencia, la IS luchó para llevar a cabo esta disolución mediante nuevas aproximaciones y tácticas concebidas para sabotear las divisiones sociales e institucionales que separaban el arte de la cotidianidad.

Negando explícitamente su propia condición como movimiento artístico, utilizó la ciudad como "un nuevo teatro de operaciones culturales", como el terreno privilegiado en una lucha colectiva por la libertad. Los disturbios del mayo del 68, anunciados y preparados por los situacionistas en su crítica feroz contra la sociedad de consumo de posguerra, y que en cierta medida ellos precipitaron a través de sus acciones, fueron tanto la culminación como la confirmación de sus esfuerzos, como propagandistas y provocadores, para "destruir la idea burguesa de felicidad".

Su espíritu libertario y hedonista resonaba así en los lemas que cubrían las paredes de París: "Ni Dieu ni Maître!" "Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi!" "Sous les pavés, la plage!" ejemplos

dépassement de l'art, the dissolution of all boundaries between art and life announced (or theorized) by the historical avant-gardes. Throughout the fifteen years of its existence, the IS strove to realize this dissolution through new forms and tactics designed to sabotage the social and institutional divisions that separated art from the everyday. Explicitly denying their own status as an art movement, they assumed the city as "a new theatre of cultural operations," the privileged terrain in a collective struggle for freedom. The uprisings of May 68, announced and prepared by the situationists in their relentless critique of the post-war consumer culture, and which they helped to precipitate through their actions, were both the culmination and the confirmation of their efforts, as both propagandists and provocateurs, to "destroy the bourgeois idea of happiness." Their pleasure-seeking and libertarian spirit resounded in the slogans that covered the walls of Paris: "Ni Dieu Ni Maître!, Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi!," and "Sous les pavés, la plage!"– examples of an urban art that has lost little of its original freshness and polemical charge.

The situationist conception of the city is perhaps best summed by the old German phrase quoted by Weber at the opening of this essay: "Die Stadtluft macht frei," the air of the city makes you free. Their urban politics merged together the theories of the unorthodox Marxist philosopher Henri Lefebvre, who predicted the advent of a new "urban age" in which urban space would no longer be determined by the forces of the market, with the Hungarian philosopher Georg Lukács's concept of the totality, with its anti-utilitarian emphasis and its messianic conception of history. Implicit in their conception was the belief that the metropolitan condition itself could be a means to stimulate and accelerate social change.

Like Lefebvre, the situationists looked forward to the moment in history when the trend towards urbanization would liberate humanity from

de un arte urbano que conserva en la actualidad el vigor y la carga polémica iniciales.

La concepción situacionista de la ciudad parece verse apropiadamente resumida en la vieja frase alemana citada por Weber que abre este artículo: "Die Stadtluft macht frei" [el aire de la ciudad te hace libre]. La política urbana situacionista fusionaba las teorías del heterodoxo filósofo marxista Henri Lefebvre, quien predijo el advenimiento de una nueva "época urbana" en la que el espacio de la ciudad ya no estaría determinado por las fuerzas del mercado, y el concepto de la totalidad del filósofo húngaro Georg Lukács, de énfasis antiutilitario y una concepción mesiánica de la historia. Bajo esta visión se encontraba implícita la creencia de que la condición metropolitana podía ser un medio para estimular y acelerar el cambio social.

Al igual que Lefebvre, los situacionistas anhelaban el momento histórico en que la tendencia urbanizadora liberaría a la humanidad de la carga de una ética cristiana del trabajo y haría posible la libre expresión de los deseos humanos. Al igual que Lefebvre, denunciaban el urbanismo moderno como "técnica de separación" basada en la reducción y la extrapolación arbitriarias de un aspecto de la ciudad (circulación, comunicación y las distintas categorías funcionalistas de la planificación urbanística) y su re-presentación como dogma o verdad absoluta. Y al igual que Lefebvre, se oponían a la concepción estática del espacio como "contenedor neutro de relaciones sociales", proponiendo, en su lugar, una noción dinámica del espacio como conocimiento y acción relacionados con nuevas formas de habitar antiburguesas.

Esta concepción de la ciudad como lugar de la lucha del hombre moderno contra la alienación – una lucha enraizada en el seno mismo del proceso urbano – se basaba también en los escritos de Lukács. Al igual que éste, los situacionistas veían la ciudad como el terreno concreto donde cuestionar la concepción capitalista de la división del trabajo y la fragmentación maquinista de la vida en ámbitos segregados de existencia. Siguiendo a Lukács, intentaban desarrollar un conjunto de prácticas y de valores al margen de las

the oppressions of a Christian work ethic and make possible the free expression of human desires. Like Lefebvre, they attacked modern urbanism as a "technique of separation," based on the arbitrary reduction and extrapolation of one aspect of the city (circulation, communication, and the various functionalist categories of city planners) and its re-presentation as dogma or total truth. And like Lefebvre, they opposed the static conception of space as a "neutral container of social relations" proposing instead a dynamic notion of space as knowledge and action related to new forms of anti-bourgeois habitation.

This conception of the city as the locus of modern man's struggle against alienation, a struggle embedded in the very heart of the urban process, was also indebted to the writings of Lukács. Like Lukács, the situationists saw the city as the concrete terrain in which the capitalist division of labor and the mechanistic fragmentation of life into separate zones of existence could be effectively challenged. Following Lukács, they attempted to develop a sphere of practices and values outside the structures and effects of a capitalist economy, a "unitary urbanism" in which knowledge was linked to action, and theory was a clarification of practice. "We stand between two worlds, one that we don't acknowledge, the other that does not yet exist"; within this frankly utopian perspective, the situationists sought to construct coherent atmospheres or situations, defined as "moments of life concretely and deliberately lived." Unlike the environments and the altogether innocuous happenings of the 60s (which the notion of situation nonetheless anticipated) the situationists remained conscious of the overwhelming power of actual real-life political constraints – hence the necessarily ephemeral nature of their urban interventions, as well as the theories they developed to explain them. "Theory –Debord would say– is nothing in itself and has only to know itself in the light of historical action."

estructuras y de los efectos de la economía capitalista, un "urbanismo unitario" en el que el conocimiento estaría ligado a la acción, y donde la teoría sería una aclaración de la práctica. "Estamos entre dos mundos: uno no lo reconocemos y el otro todavía no existe"; bajo esta perspectiva claramente utópica, los situacionistas proponían la construcción de atmósferas coherentes o *situations*, definidas como "momentos de la vida vividos concreta y deliberadamente", cuyo efecto perseguiría estimular estilos de vida radicalmente nuevos. A diferencia de los *environments* y muy inocuos *happenings* de los años 60 (aunque herederos de la idea de situación), los situacionistas fueron siempre conscientes de la gran fuerza de las presiones políticas de la vida real; de aquí el carácter necesariamente efímero de sus intervenciones urbanas e incluso de las teorías que las explican. "La teoría – diría Debord – no es nada en sí misma y sólo se reconoce a la luz de la acción histórica".

La concepción política de la ciudad se basaba en una comprensión histórica del espacio urbano como lugar de creciente conflicto social y político. Debord citaba en este sentido el conocido fragmento de *El príncipe* de Maquiavelo:

> **Y quien se convierte en señor de una ciudad que está acostumbrada a ser libre y no la destruye puede esperar ser destruido por ella, ya que ésta siempre tiene como pretexto en la rebelión el nombre de la libertad y de sus antiguas costumbres, que nunca se olvidan ni en el transcurso del tiempo ni a través de los beneficios.**[2]

De modo parecido, Lefebvre había descrito la ciudad del Renacimiento como "el modelo de una realidad urbana donde el placer y la belleza (...) contaban más que el beneficio o el intercambio"; una ciudad cuyo principal uso era "la celebración: el consumo no productivo de dinero y de riquezas sin otro beneficio que el placer y el prestigio".[3] Lefebvre se refería con esto al *potlatch*, un rito festivo que convertía la destrucción de la propiedad en un acto de intercambio comunal y en una negación de las divisiones sociales. Para los situacionistas, al igual que para Lefebvre, el *potlatch* era un fenómeno transhistórico que apuntaba hacia la posibilidad de una vida distinta ya no condicionada por

This political conception of the city was rooted in a historical understanding of urban space as a site of intensified social and political conflict. Debord was apt to quote the famous passage from Machiaveli's *The Prince*:

> **And he who becomes master of a city which is used to being free and does not destroy her can expect to be destroyed by her, because always she has as pretext in rebellion the name of liberty and her old customs, which never through either length of time or benefits are forgotten.**[2]

In a similar way, Lefebvre had described the city of the Renaissance as "the model of an urban reality in which pleasure and beauty... counted more than profit or exchange" –a city whose principal use was "celebration: the unproductive consumption of huge wealth and money with no other advantage except pleasure and prestige."[3] The reference here was to the potlatch, a festive ritual that raised the destruction of property to an act of communal exchange and a negation of social divisions. For the situationists no less than Lefebvre, the potlatch was a trans-historical phenomenon that signaled the possibility of a different life no longer determined by utilitarian and economic imperatives. From the Paris Commune to the Watts riots, and later the events of May 68, the situationists celebrated such "potlatches of destruction" as moments of genuine popular revolt or insurgent citizenship in which self-expression and social disruption merged with the spontaneous assertion of the human desire to play.

WHAT WAS THE IS?

Some fifty years after the founding of the IS, there is something seemingly futile about seeking to present it as a single entity. In order to keep up with the sheer quantity of data painstakingly archived from the very beginning, one must concentrate either on the products or the chronology or on the individuals involved – it is simply not possible to deal with them altogether at the same time. Debord, the founder and main protagonist of the IS, only succeeded in

Gallizio P. Simondo E. Verrone M. Bernstein G. Debord A. Jorn W. Olmo

Cosio d'Arroscia, 1957

los imperativos utilitarios y económicos. Desde la Comuna de París hasta los disturbios de Watts, y más tarde los acontecimientos del mayo del 68, los situacionistas celebraban tales "potlatchs de destrucción" como momentos de legítima revuelta popular o ciudadanía insurrecta, donde la autoexpresión y el desmembramiento social se fundían con la afirmación espontánea del deseo humano de jugar.

¿QUÉ FUE LA IS?

Cincuenta años después de la fundación de la IS, parece algo absurdo intentar presentarla como una entidad coherente. Si se quiere estar al corriente de la cantidad de material archivado diligentemente desde el principio, hay que centrarse o en las obras, o en la cronología o en los individuos implicados, dado que resulta imposible tratar los tres aspectos a la vez. Debord, fundador y principal protagonista de la IS, sólo consiguió llevar a cabo su papel escogido mediante la expulsión sucesiva de la mayor parte de los setenta y tantos miembros procedentes de una docena de países que ingresaron en el grupo en distintas ocasiones. En 1961 no quedaba ninguno de los miembros del núcleo artístico originario, excepto Debord. Posiblemente sea ésta la razón por la que cualquier presentación de la IS es necesariamente parcial, ya que, en última instancia, la IS fue el nombre que un hombre dio a las distintas manifestaciones políticas y culturales que tuvieron lugar bajo su mirada. Hemos decidido articular esta exposición en torno a dos conceptos acuñados por Debord a principios y a mediados de los años 50. El primero es la práctica de la *dérive*, definida como "una técnica de transito fugaz a través de ambientes cambiantes". El segundo es el principio del *détournement*, un método de "integración de la producción artística presente o pasada en una construcción superior de un ambiente". Tal y como se verá más adelante, estos dos conceptos no se diferiencian con facilidad; Debord mismo solía utilizarlos de manera indistinta, junto con los conceptos de psicogeografía y de urbanismo unitario.

No obstante, los consideramos útiles para agrupar las obras y las actividades de la IS que se incluyen en esta exposición. Pertenecen al primer grupo las cartografías urbanas de Debord, las exploraciones espaciales de Constant, así como su proyecto de *New Babylon*. En el segundo grupo situamos las Modificaciones de Asger Jorn y la Pintura industrial de Pinot Gallizio, así como la mayor parte de la producción gráfica y escrita del grupo.

Resulta bastante sencillo narrar a grandes rasgos la historia de esta organización, fundada en 1957 durante un congreso en la población de Cosio d'Arroscia, en el norte de Italia. Los dos principales grupos que se fusionaron en la IS fueron el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), establecido por Asger Jorn en 1953, y la Internacional Letrista (IL) de Debord, una formación de artistas, poetas y cineastas activa en París desde 1952.

En los primeros años, la IS atrajo a miembros de media docena de países – principalmente europeos –, organizó conferencias – genralmente anuales – y publicó una revista en francés, dirigida por Debord, que sigue siendo el mejor documento de las actividades del grupo entre 1957 y 1969. Algunos situacionistas (sobre todo Jorn, Pinot Gallizio y Constant) también organizaron actos en diversas galerías de arte de París y en el Stedelijk Museum de Amsterdam, donde Constant expuso la serie de *New Babylon* en 1959. El éxito de crítica de estas exposiciones – *New Babylon*, concretamente, puede considerarse hoy como un adelanto de las

carrying out his chosen role by successively expelling most of the seventy-odd members who joined at various times from more than a dozen countries. By 1961 no-one remained of the original artistic nucleus except Debord himself. This is probably why any presentation of the SI must necessarily remain one-sided, for ultimately the IS was the name given by one man to a variety of cultural and political manifestations that one time or another fell under his purview.

We have chosen to articulate this exhibition around two notions developed by Debord in the early and mid-50s. The first is the practice of the *dérive*, defined as "a technique of transient passage through changing ambiances."

The second is the principle of *détournement* , a method of "integration of present or past artistic production into a superior construction of a milieu." As will be seen further on, these two notions are not easily distinguished; Debord himself tended to use them interchangeably, along with the ideas of psychogeography and unitary urbanism. Nevertheless we have found them useful to mark off the products and activities of the IS included in this exhibition. In the first group belong Debord's urban mappings, Constant's spatial explorations and his *New Babylon* project. In the second group are Asger Jorn's Modifications and Pinot Gallizio's industrial painting, as well as a good part of the graphic and written output of the group.

It is easy enough to sketch a rough outline of the history of this organization, founded in 1957 at a conference held in the town of Cosio D'Arroscia in Northern Italy. The two principal groups that merged in the IS were the International movement for an Imaginist Bauhaus (IMIB) established by Asger Jorn in 1953, and Debord's Lettrist International (IL), a formation of artists, poets, and filmmakers active in Paris since 1952.

During the first few years, the IS attracted members from a half a dozen, mostly European countries, held conferences on average once a year, and published a journal in French, directed by Debord, which is still the best record of the group's activities from 1957 to 1969. Some situationists – notably Jorn, Pinot Gallizio, and Constant – also staged events at various art galleries in Paris as well as the Stedelijk Museum in Amsterdam, where Constant showed his *New Babylon* series in 1959. The critical success of these shows – *New Babylon*, in particular, can now be seen to anticipate the megastructural fantasies of Archigram several years later – prompted the IS to plan a group exhibition at the same museum for April-May 1960. Unfortunately the project was brought to a halt by disagreements within the group, which resulted in a split and several expulsions. In 1960-61, most of the original artistic nucleus of the IS was expelled or resigned, while the rest regrouped around Debord. The second phase of IS activity, between 1961 and 1972, was marked by the appearance of Debord's book *The Society of Spectacle* (1967) and Raoul Vaneigem's *The Revolution of Everyday Life* (1967), which became cult classics in the underground world of youth movements across Europe, as well as by several highly visible and well-orchestrated public actions. In 1967, some fans of the IS took over the student union at the University of Strasbourg and used the union's funds to print illegally several thousand copies of a situationist

fantasías megaestructurales de Archigram una unos años más tarde –, llevó a la IS a organizar una exposición colectiva en el mismo museo en abril-mayo de 1960. El proyecto se frustró por desacuerdos dentro del grupo que desembocaron en una escisión y varias expulsiones. En 1960 y 1961, la mayor parte del núcleo artístico inicial de la IS fue expulsado o dimitió, mientras que el resto se reagrupó alrededor de Debord. La segunda fase de la actividad de la IS, entre 1961 y 1972, estuvo marcada por la aparición del libro de Debord *La sociedad del espectáculo* (1967) y de *The Revolution of Everyday Life [La revolución de la vida cotidiana]* (1967) de Raoul Vaneigem – clásicos venerados por los movimientos juveniles *underground* en toda Europa –, así como por varias acciones públicas muy visibles y bien orquestadas. En 1967, un grupo de seguidores de la IS pasó a controlar el sindicato de estudiantes de la Universidad de Estrasburgo y utilizó los fondos de dicho sindicato para publicar ilegalmente varios miles de copias del folleto situacionista *Sobre la pobreza de la vida de estudiante*. Las controversias surgidas a raíz de este hecho dieron fama a la IS de la noche a la mañana. Pocos meses después, junto con los *enragés* de Nanterre y con miembros del Comité de Ocupación de la Sorbona, los situacionistas contribuyeron a precipitar los acontecimientos del mayo del 68.

A partir de ese momento, y hasta su disolución definitiva en 1972, la IS se convirtió en una especie de centro de operaciones que emitía comunicados y un flujo continuo de material subversivo, en gran parte reimpreso de forma libre por grupos *underground* en una docena de países. Con la defunción de la IS se cerró una época que, como señala Peter Wollen, "empezó en París con el Manifiesto Futurista del 1909 – la época de las vanguardias históricas con el típico aparato de organización, propaganda, manifiestos, congresos, discusiones (y) escándalos internacionales".[4]

Éstos son, a grandes rasgos, los principales acontecimientos dentro de la historia del grupo y de su notable trayectoria del arte a la política.

Sin embargo, esta cronología omite casi todo lo referente a las obras y a las actividades de la IS,

tract, *On the Poverty of Student Life*. The resulting controversies and court case gave the IS an unprecedented *succès de scandale*. A few months later, the situationists banded together with the *enragés* of Nanterre, outside Paris, and along with others in the Occupation Committee of the Sorbonne, helped precipitate the events of May 68. From this point on, and until its final dissolution in 1972, the IS became a sort of command center, issuing communiqués and a steady stream of agit-prop material, much of it freely reprinted by underground presses in a dozen different countries. The demise of the group brought to an end an era which, as Peter Wollen remarks, "began in Paris with the Futurist Manifesto of 1909 – the epoch of the historic avant-gardes with their typical apparatus of international organization and propaganda, manifestos, congresses, quarrels, (and) scandals."[4]

Such are, in the barest outline, the principal events in the history of this group and its remarkable trajectory from art to politics. This chronology, however, leaves out almost everything in the products and activities of the IS that is most interesting and influential. In order to appreciate the full import of situationist theories and works in relation to the city it is necessary to go back to the early 50s, when some of the seminal concepts of the group were first formulated.

DERIVE, PSYCHOGEOGRAPHY, UNITARY URBANISM

Both the dérive and détournement are best described as attempts to theorize the spontaneous practices developed in the bohemian subculture of the Paris Left-Bank, where immigrants and marginals converged from Europe and the old colonies. The unique atmosphere of that time and place are vividly evoked by Debord in his recent autobiography, *Panegyric*:

In that zone of perdition where my youth went as if to complete its education [I encountered] people who could be defined only negatively, for the good reason that they had no job, followed no course of study, and practiced no art. (...) I could not even think of studying for one of the learned professions that lead to holding down a job, for all of them seemed completely alien to my tastes or contrary to my opinions. The people I respected more than anyone alive were Arthur Cravan and Lautreamont, and I knew perfectly well that all their friends, if I had consented to pursue university studies, would have scorned me as much as if I had resigned myself to exercizing an artistic activity.[5]

Debord's circle at the time included adventurers, poets, and misfits from various walks of life, including a few from a radical avant-garde group called the Lettrists, headed by the Romanian expatriate Isidore Isou. They met in a café called Le Moineau, around the corner from Le Café Flore and Les Deux Magots. The Lettrists practiced a form of systematic *derèglement* in the spirit of Rimbaud. They also explored various experimental techniques including a spatialized poetry – as seen, for example, in Isou's metagraphic poems – and a new form of "discrepant" cinema consisting mostly of found footage incised with hand-made signs or symbols. Debord's first "works" – one hesitates to use this term – were entirely within the anti-art tradition of Dada. His film *Hurlements en faveur de Sade*, for example, consisting of intermittent black and white screens, was a completely uncompromising and iconoclastic gesture – a visceral expression of the raw material of film calculated to cause a riot in the viewing public. Seeking to go beyond even Isou's extremism, in 1952 Debord founded his own breakaway organization called the Lettrist International, dedicated to exploring new forms of revolutionary subjectivity. The favourite means to this end was to "derive" (literally, to drift) through the city in deliberate wastes of useful time, often for entire days. This practice was part and parcel with the general *débaucherie* of Left-Bank bohemian life and the habit of spending long days and nights drinking. Not surprisingly, some dérives ended on a melancholic note, as suggested in the

omite lo que es precisamente más interesante y que ejerció mayor influencia. Para valorar la importancia de las teorías y de las obras situacionistas en relación con la ciudad, es necesario retroceder hasta principios de los años 50, cuando se formularon por vez primera algunos de los conceptos seminales del grupo.

DERIVA, PSICOGEOGRAFÍA, URBANISMO UNITARIO

La mejor manera de describir tanto la deriva como el *détournement* es como tentativas de teorizar las prácticas espontáneas desarrolladas en el seno de la subcultura bohemia de la Rive Gauche parisina, donde inmigrantes y marginados convergían desde Europa y las antiguas colonias. La atmósfera singular de ese momento y de ese lugar es evocada vívidamente por Debord en su reciente autobiografía, *Panegírico*:

En esa zona de perdición donde fue mi juventud como para completar su educación [encontré] gente que sólo podía ser definida en términos negativos, por la buena razón que no tenía trabajo, no cursaba ninguna carrera ni practicaba arte alguno (...) No podía ni plantearme la posibilidad de estudiar ninguna de las carreras liberales que te garantizaban el puesto de trabajo, ya que todas me parecían ajenas a mis gustos o contrarias a mis opiniones. Las personas que más respetaba eran Arthur Cravan y Lautreamont, y sabía de sobra que todos sus amigos, de haber optado por seguir unos estudios universitarios, me habrían menospreciado tanto como si me hubiera limitado a ejercer una actividad artística.[5]

El círculo de Debord en esa época incluía a aventureros, poetas y marginados de varios ámbitos, incluidos unos pocos de un grupo radical de vanguardia llamados los Letristas, encabezados por el expatriado rumano Isidore Isou. Se reunían en el café Le Moineau, a pocos metros del Café Flore y Les Deux Magots.

Los Letristas practicaban una forma de *dérèglement* sistemático inspirado en Rimbaud. También exploraban varias técnicas experimentales como la poesía espacializada (por ejemplo en los poemas metagráficos de Isou) y una nuevo tipo de cine "discrepante" que consistía básicamente en la utiliza-

ción de películas existentes sobre las que se grababan signos o símbolos a mano. Las primeras "obras" de Debord – uno duda a llamarlas así – se enmarcan en la tradición dadaísta del anti-arte.
Su película *Hurlements en faveur de Sade* (1952), consistente en la proyección de imágenes monocromas en blanco y negro, representaba una actitud intransigente e iconoclasta, una expresión visceral de la materia prima cinematográfica que buscaba provocar reacciones violentas de los espectadores.
Con la intención de superar incluso el extremismo de Isou, Debord fundó en 1952 su propia organización disidente, llamada la Internacional Letrista, dedicada a explorar nuevas formas de subjetividad revolucionaria. El medio preferido para tal fin fue *dériver* (derivar, vagar) por la ciudad perdiendo el tiempo deliberadamente, a menudo durante días enteros. Esta práctica era una consecuencia del desenfreno general producto de la vida bohemia de la Rive Gauche y de la costumbre de pasarse los días y las noches bebiendo. No sorprende en absoluto que algunas derivas terminaran con una nota melancólica, según se deduce de las palabras desconsoladas de Debord en *Sur le passage...*, que evocan vívidamente el tono amargo de una deriva insatisfactoria:

Una vez más la mañana en las mismas calles. Una vez más el cansancio de haber pasado noche tras noche del mismo modo. Es un paseo que dura demasiado tiempo... Me cuesta trabajo seguir bebiendo... Estamos hundidos; separados; pasan los años y no hemos cambiado nada. [6]

Otras derivas terminaban en tragedia, según indica la observación de un situacionista desilusionado:

Un día, alguien (he olvidado quién) se refugió en lo alto de una farola, yendo colocado de ácido, después de una deriva-más-discusión-sobre-Lukács con un grupo de alegres situacionistas. [7]

Mirando hacia atrás, sorprende que Debord fuera capaz de mantener la lucidez necesaria para desarrollar estas experiencias y definir los conceptos de deriva y *détournement* con tanto rigor y claridad.

disconsolate words of Debord in *On the Passage...* which vividly evoke the sour tone of a dérive gone bad:

Once again, morning in the same streets. Once again the fatigue of so many similarly passed nights. It is a walk that has lasted a long time... Really hard to drink more... We are engulfed. We are separated. The years pass and we have not changed anything. [6]

while their dérives ended in tragedy, as indicated by the remark of one disillusioned situationist:

One day somebody (I forgot who) took refuge up a lamp post, while freaked on acid, from a dérive-cum-discussion-of-Lukács with a merry band of situationists. [7]

In retrospect, it seems extraordinary that Debord was able to maintain the lucidity necessary to elaborate on these experiences and develop the notions of dérive and détournement with such rigor and clarity. In an essay entitled "Theory of the Dérive', he defined the dérive as a form of spatial and conceptual investigation of the city through roaming. This entailed "a playful-constructive behaviour" focused on the effects of the urban environment on the feelings and emotions of individuals. Through the dérive one developed a critical awareness of the ludic potential of urban spaces and their capacity to generate new desires.

The sudden change of ambience in a street within the space of a few meters; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres; the path of least resistance which is automatically followed in aimless strolls (and which has no relation to the physical contour of the ground); the appealing or repelling character of certain places... [8]

such were the concerns of the dérive, which tended naturally to gravitate towards the marginal working-class districts of Paris, while celebrating nomadism as a way of life.
"Already now – Debord claimed – it is possible to savor the ambience of certain desolate zones, as scandalously unsuitable to habitation as they are suitable to the dérive, and where the regime now houses the laboring masses." [9]

En un ensayo titulado "Teoría de la deriva", definió la deriva como una forma de investigación espacial y conceptual de la ciudad a través del vagabundeo. Eso implicaba "una conducta lúdica-constructiva" centrada en los efectos del entorno urbano sobre los sentimientos y las emociones individuales.
A través de la deriva uno alcanzaba una conciencia crítica del potencial lúdico de los espacios urbanos y de su capacidad de generar nuevos deseos.

El cambio súbito de ambiente en una calle por espacio de pocos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; el camino de la mínima resistencia que seguía automáticamente en los paseos sin meta (y que no mantiene relación alguna con el contorno físico del suelo); el carácter atractivo o repulsivo de ciertos lugares... [8]

Éstos eran los intereses de la deriva, atraída de forma natural por los barrios obreros marginales de París, y reivindicativa al mismo tiempo del nomadismo como forma de vida: "Ahora ya es posible – afirmaba Debord – saborear el ambiente de ciertas zonas desoladas, tan inapropiadas para vivir como apropiadas para derivar, y donde el régimen acoge ahora a las masas obreras..." [9]
Existen, evidentemente, numerosos precedentes de esta variedad de paseo urbano, desde la exaltación de Baudelaire por la belleza efímera de lo marginal a la exaltación futurista de la simultaneidad en la metrópoli contemporánea (véase el artículo de Mirella Bandini en este volumen). Un claro precedente sería las deambulaciones surrealistas, narradas por Aragon en *Le paysan de Paris*, donde evoca las grutas artificiales del parque de Buttes Chaumont y la desaparecida Gallérie du Baromètre ("lieux clandestins propices aux actions furtives et aux dérives équivoques"). Igualmente relevante sería la apreciación surrealista por los encuentros casuales, los movimientos y atracciones inconscientes e irracionales de la ciudad moderna. Frente al énfasis de Breton por lo casual e inconsciente, Debord insistía en el carácter más urbano y objetivo de la deriva:

Un bar, llamado Au but du monde [Al final del mundo], situado en el límite de una de las *unités*

There were, of course, a good many precedents for this form of urban strolling, from Baudelaire's exaltation of the ephemeral beauty of the marginal to the Futurist's exaltation of simultaneity in the modern metropolis (see Mirella Bandini's essay in this volume). One obvious precedent would have been the deambulations of the Surrealists, described by Aragon, among others, in *Le paysan de Paris*, which evokes the artificial grottoes in the Parc de Buttes Chaumont and the now destroyed Gallérie du Baromètre ("lieux clandestins propices aux actions furtives et aux dérives équivoques"). Equally relevant would have been the surrealist exaltation of chance encounters, the unconscious and irrational drives and attractions of the modern city. Yet in contrast with Breton's emphasis on chance and the unconscious, Debord emphasized the more urban and objective character of the dérive.

A bar, for example, called "The End of the World" (Au but du monde), at the limit of one of the strongest unities of ambience in Paris – the district of Rue Mouffetard-Tournefort-Lhomond – is not there by chance. Events only belong to chance for as long as one does not know the general laws of their category. We must work at increasing and extending the awareness of all the elements that determine a situation, beyond utilitarian imperatives the power of which will constantly diminish. [10]

Indeed, the ultimate goal of the dérive was the development of a new science – not a specialized discipline but an "enlarged science" in the spirit of Vico or Fourier, for the dérive was perhaps less a means of discovery than a way to enlarge life in the present. Debord called this science psychogeography and enumerated a whole series of fields of scientific research that could be "utilized and completed by psychogeographical methods." Each of these fields, which Tom McDonough describes in detail in his contribution to this volume, offered partial insights that could be subsumed under a unified theory of the city, called unitary urbanism, and dedicated to the study and transformation of the urban environment. The precise definition given by

d'ambience más consistentes de París – el distrito de la Rue Mouffetard-Tournefort-Lhomond – no está allí porque sí. Los acontecimientos sólo pertenecen al azar mientras se desconocen las leyes generales de su categoría. Debemos esforzarnos en incrementar nuestra percepción de todos los elementos que determinan una situación, más allá de unos imperativos utilitarios cada vez menos poderosos.[10]

Efectivamente, el objetivo final de la deriva era la elaboración de una nueva ciencia; no de una disciplina especializada, sino de una "ciencia ampliada" a la manera de Vico o Fourier, dado que la deriva era menos un medio de descubrimiento que un modo de ampliar la vida presente. Debord llamó a esta ciencia psicogeografía y enumeró toda una serie de campos de investigación científica que podrían ser "utilizados y completados por métodos psicogeográficos".

Cada uno de estos campos, que Tom McDonough describe exhaustivamente en su aportación a este catálogo, ofrecía enfoques parciales que podían englobarse bajo una teoría general de la ciudad llamada urbanismo unitario y dedicada al estudio y a la transformación del entorno urbano. Más concretamente, Debord la definió como "la teoría del uso combinado de las artes y de la técnica para la construcción integral de un ambiente en relación dinámica con experimentos en el comportamiento".

CARTOGRAFÍAS INFLUYENTES

La concepción situacionista de la ciudad como un lugar de movimiento nómada y de desorientación conductista se refleja quizá de forma más completa en los mapas psicogeográficos hechos por Debord en 1957, que reconstruían el espacio metropolitano como un sistema de zonas unidas por flechas o vectores de deseo. De hecho, y dada la utilización de partes y fragmentos por un lado, y la elisión de continuidades por la otra, *The Naked City* y *Guide Psychogéographique de Paris* parecen ejemplificar una "retórica del paseo" descrita recientemente por el filósofo francés Michel de Certau en su libro *The Practice of Everyday Life*, un estudio

Debord was "the theory of the combined use of arts and techniques for the integral construction of a milieu in dynamic relation with experiments in behaviour."

INFLUENTIAL CARTOGRAPHIES

The situationist conception of the city as a site of nomadic movement and behavioural disorientation is perhaps best seen in the psychogeographic maps produced by Debord in 1957, which reconstructed metropolitan space as a system of zones linked by arrows or vectors of desire. In their use of parts and fragments on the one hand, and their elision of continuities on the other, *Naked City* and *Guide psychogéographique de Paris* would seem to exemplify the "rhetoric of walking" that Michel de Certau has described recently in his *The Practice of Everyday Life*, a book that develops, among other things, "a rhetorical framework for analyzing how the 'weak' make use of the 'strong' and create for themselves a sphere of autonomous action and self-determination within the constraints that are imposed on them."[11] The urban poetry of Debord and Jorn, published in 1957-58 as *Fin de Copenhague* and *Mémoires*, reflected similar concerns. Both works were based on the technique of 'word-painting' (peintures-mots) developed by Jorn and Dotremont as early as 1949, as well as the metagraphic poems of Isidore Isou. Their formal structure could be described as standing somewhere between the map and the dadaist letter-poem.

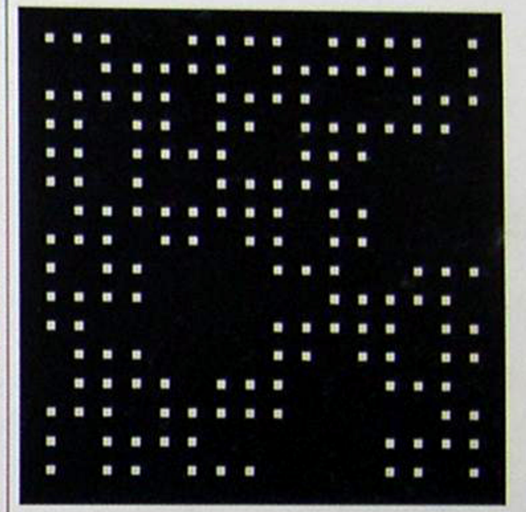
The eye wanders from fragment to fragment in a visual and mental dérive that plays off the spatial against the temporal dimension in a subtle interplay between word and image. In either case, the celebration of the discontinuous and subjective experience of urban space challenges "the domination of space over lived time" inherent in abstract or totalizing definitions of the city, reaffirming the unique, autonomous, and contingent character of lived space – the city grasped "from below... where the legibility of the urban text is blurred and its clarity elusive."[12]

que propone, entre otras cuestiones, "un marco teórico para analizar cómo los débiles se sirven de los fuertes y crean para sí mismos una esfera de acción autónoma dentro de las limitaciones que les son impuestas".[11] Este mismo interés lo encontramos también en la poesía urbana de Debord y Jorn, publicada en 1957-58 en *Fin de Copenhague* y *Mémoires*. Ambos se basaban en la técnica de la "pintura-palabra" (peintures-mots), que Jorn y Dotremont ya habían empezado a utilizar en 1949, así como en la poesía metagráfica de Isidore Isou. Su estructura formal se encontraría a medio camino entre el mapa y el poema-letra dadaísta: el ojo se pasea de fragmento a fragmento en una deriva visual y mental que enfrenta la dimensión espacial y la temporal en un juego sutil entre palabra e imagen.

En ambos casos, la exaltación de la experiencia discontinua y subjetiva del espacio urbano cuestiona "la dominación del espacio sobre el tiempo vivido" inherente a las definiciones abstractas y totalizadoras de la ciudad, y reafirma así la singularidad y la autonomía del espacio vivido – la ciudad entendida "desde abajo... donde la legibilidad del texto urbano se hace borrosa y su claridad, escurridiza."[12]

LA CIUDAD DE LA ETERNA PARTIDA

La investigación más prolongada de las posibilidades espaciales y existenciales de la deriva fue, sin duda alguna, el proyecto de Constant *New Babylon*, cuyo título (atribuido a Debord) evoca el sentido de aventura y la moral anticristiana que animaba al grupo. Este sorprendente conjunto de maquetas arquitectónicas incorporaba numerosos elementos de la obra anterior de Constant, desde las pinturas de espacios urbanos baldíos resultantes de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, con su recurrente imaginería mecánica y arquitectónica (la escalera y la rueda), hasta las obras no figurativas de principios de los 50, como *Composición con cuadrados* (1952), cuyo interés por el color y la geometría semejante a De Stijl nació seguramente a raíz de la amistad de Constant con Aldo Van Eyck. En este sentido, la grande e impresionante *Ambiance de jeu* (1956), en la que toman relieve las geometrías y se aban-



Composición con cuadrados
Composition with squares Constant, 1952
Haags Gemeentemuseum

dona el plano vertical a favor del horizontal, es una obra fundamental que da paso a la espléndida serie de esculturas neoconstructivistas a la manera de Tatlin, Gabo o Pevsner que ocuparon a Constant entre 1956 y 1959, empezando por las estructuras espaciales esencialmente rectilíneas de *Exploración del espacio* (1955, reminiscente de los *Moduladores de luz y espacio* de Moholy Nagy de 1922-30) y terminando por la energía casi intoxicante de *Recipiente solar* (1956) o *Nébuleuse mécanique* (1958).

El proyecto *New Babylon* fue también consecuencia de las continuas conversaciones de Constant con Debord y Pinot Gallizio, con quienes compartía la creencia en la necesidad de superar las formas artísticas tradicionales sin caer èn un "estilo de negación", así como una fe en las posibilidades del urbanismo y la tecnología como medios de "convertir la vida misma en expresión política".

A través de Debord, Constant entró en contacto con las teorías utópicas de Lefebvre (véase arriba) y con los escritos del historiador holandés Johan Huizinga, cuyo *Homo ludens* analizaba la importancia del juego a lo largo de la historia de la humanidad, tanto en las fiestas populares como en el arte. A través de Gallizio y concretamente en Alba, un pueblo del norte de Italia, Constant también pudo estudiar la organización social de una comunidad nómada de gitanos que iba a Alba cada año y a quien Gallizio representaba ante el consejo del pueblo. Fue este encuentro, de hecho, lo que indujo a Constant a construir una *Maqueta para un campamento de gitanos* (1958), a la que siguieron poco después otras esculturas arquitectónicas tituladas *Sector amarillo, Sector rojo, Sector oriental, Ambiance de départ* y muchas otras más.

Tomadas en conjunto, estas maquetas permiten vislumbrar la visión que Constant tenía de un urbanismo liberado como hábitat cambiante del *homo ludens*. Una extensa suceción de megaestructuras, cada una de las cuales podría reorganizarse internamente de forma cambiante para satisfacer las necesidades de sus habitantes temporales, *New Babylon* dió forma a la noción de "tejido urbano" de Lefebvre como una extensión geográfica indefinida, carente de centro y de periferia (y trascendiendo, por lo tanto,

THE CITY OF ETERNAL DEPARTURE

Certainly the most sustained investigation of the spatial and existential possibilities of the dérive was Constant's *New Babylon* project, whose title (attributed to Debord) vividly evokes the sense of adventure and the anti-Christian morality animating the group. This striking collection of architectural models incorporated many elements from Constant's earlier work, from his paintings of empty urban sites left from the bombing campaigns of WW2, with the recurring mechanical and architectural imagery (the ladder and the wheel), to the non-figurative works of the early 50s, such as *Composition with squares* (1952), whose De Stijl-like concern with color and geometry were no doubt inspired by Constant's friendship with Aldo van Eyck. In this respect, the large and impressive *Ambiance de jeu* (1956), where the geometries take on relief and the vertical picture plane is abandoned in favor of the horizontal, is certainly a pivotal work. It opens the way to the splendid series of neo-constructivist sculptures in the tradition of Tatlin, Gabo or Pevsner which occupied Constant between 1956 and 1959, starting from the rectilinear space-structures of *Exploration of Space* (1955) reminiscent of Moholy Nagy's *Modulators of light and space* (1922-30) and ending with the almost intoxicating energy of *Sunvessel* (1956) or *Nébuleuse mécanique* (1958).

New Babylon was also stimulated by Constant's discussions with Debord and Pinot Gallizio, with whom he shared a belief in the need to go beyond traditional forms of artistic representation without falling into a "style of negation," as well as a faith in the possibilities of urbanism and technology as means to "make life itself a poetic expression." Through Debord, Constant came into contact with the utopian theories of Lefebvre (see above) and the writings of the Dutch historian Johan Huizinga, whose *Homo ludens* traced the importance of play in human history, in both popular festivities and in art. Through Gallizio, in the village of Alba in Northern Italy, Constant was also given an

la tradicional oposición entre campo y ciudad). Imaginaba también un futuro socialista donde la ciencia y la tecnología se verían por fin sometidas al control comunitario. En el texto explicativo publicado bajo el título de "Le grand jeu à venir", Constant apuntaba:

La exploración de la tecnología para usos lúdicos superiores constituye una de las tareas primordiales para la creación de un urbanismo unitario a una escala exigida por la sociedad futura... La absoluta falta de soluciones lúdicas en la organización de la vida social ha cortado la ascensión del urbanismo a un nivel creativo, y el aspecto pobre y estéril de la mayoría de los nuevos barrios es un testimonio atroz del estado de la cuestión.[3]

Frente al carácter deshumanizador del planeamiento urbanístico moderno, *New Babylon* ofrecía la imagen benevolente de un futuro en el que la tecnología y el proceso urbanizador constituirían una fuente de prosperidad y de libertad. En el cuarto número de la revista situacionista, Constant describía una de las zonas llamada *Sector de juegos amarillo*. Consistía en dos "casas-laberinto", una grande y otra pequeña, donde se daría rienda suelta a "las antiguas fuerzas de la confusión arquitectónica". Allí habría

... juegos de agua, un circo, el gran baile, la plaza blanca bajo la que estaría suspendida la plaza verde, ofreciendo una magnífica vista del tráfico que circula por las autopistas debajo... las dos casas-laberinto están compuestas por un gran número de habitaciones, de espacios vacíos y de callejones sin salida.

Uno se pasea por dentro con espíritu de aventura. Uno podría hallarse en la habitación insonorizada, recubierta con azulejos acústicos, en la habitación estridente, con colores brillantes y sonidos fuertes, en la habitación de los ecos (juegos con emisoras de radio); en la habitación de las imágenes (juegos cinematográficos), en la habitación de los reflejos, la del descanso (influencias psicogeográficas, juegos eróticos), en la habitación de la coincidencia, etc.

opportunity to study the social organization of gypsy life in a community that visited Alba each year and whom Gallizio represented on the town council. It was this encounter, in fact, that inspired Constant to build a *Model for a Gypsy Camp* (1958), which was followed in quick succession by other architectural sculptures, including the *Yellow Sector*, *Red Sector*, *Oriental Sector*, *Ambiance de départ*, and many others.

Taken together, these models provide glimpses into Constant's vision of a liberated urbanism as the ceaselessly changing habitat of *Homo ludens*. A vast chain of megastructures, each of which could be internally reorganized at will to satisfy the desires of its transient users, *New Babylon* gave form to Lefebvre's notion of the "urban tissue" as an indefinite geographic extension with no center or periphery (beyond the traditional opposition of town and country). It also projected a socialist future in which science and technology were finally brought under collective control. In his accompanying text, published under the title "Le grand jeu à venir" (the great game to come), Constant noted:

the exploration of technology for superior ludic purposes is one of the most urgent tasks for the creation of a unitary urbanism at the scale demanded by the future society... the total absence of ludic solutions in the organization of social life has prevented urbanism from elevating itself to the level of a creation, and the boring and sterile aspect of the majority of the new quarters is atrocious testimony of this state of affairs.[3]

Against the de-humanizing character of modernist city-planning, *New Babylon* offered a benevolent image of a future in which technology and urbanization would become a source of prosperity and freedom. In the fourth issue of the situationist journal, Constant illustrated one of the zones, called the *Yellow Sector of Games*. It included two "labyrinth-houses", one large and one small. Here, Constant claimed, "the ancient powers of architectural confusion" would be given free reign. There would be

Una larga estancia en esta casa produce el efecto beneficioso de un lavado de cerebro, y a menudo se hace para borrar el efecto de los hábitos que podríacorrerse el riesgo de adquirir. [14]

Detrás del sentido del humor se distingue una fe casi ilimita-da en el poder de la arquitectura para generar emociones y estimular nuevas conductas. Dice Lefebvre en *Le temps de mépris* (1975): "Constant reprend en l'élévant un concept de la grande tradition architecturale, d'après laquelle l'espace suscite ou crée quelque chose, soit le recueillement, soit la joie, soit la tristesse, soit la soumission – enfin, l'espace est actif." [15]

Acaso era inevitable que el espejismo de *New Babylon* chocara, finalmente, con las inexorables realidades históricas de la época posterior a los 60, con las nuevas opresiones, el refuerzo de las concentraciones militares y el giro generalizado hacia la derecha. Sin embargo, el consiguiente regreso de Constant a la pintura no fue tanto un rechazo hacia sus obras anteriores como el resultado de una búsqueda de mayor realismo a través de las imágenes que detallan más concretamente (y sobriamante) la cualidad laberíntica de *New Babylon*. Obras como *Terrain Vague* (1973), por ejemplo, aún expresan cierto sentido de admiración y esperanza.

DÉTOURNEMENT

Relacionada con la deriva, encontramos la noción de *détournement* ("el lenguaje fluido de la anti-ideología", como lo llamaba Debord) consistente en la apropiación y reorganización creativa de elementos preexistentes. Al igual que la deriva, se podía relacionar el *détournement* con cualquier precedente dadá o surrealista, desde la poesía de Lautreamont hasta el *collage* o el ensamblaje de elementos hallados.

Al igual que estos precedentes, implicaba un proceso de des-contextualización y re-contextualización. Como indicaba Debord, "las dos leyes básicas del *détournement* son la pérdida de la importancia de cada uno de los elementos autónomos manipulados – que pueden llegar a perder su sentido original – y al mismo tiempo, la organización de otro conjunto

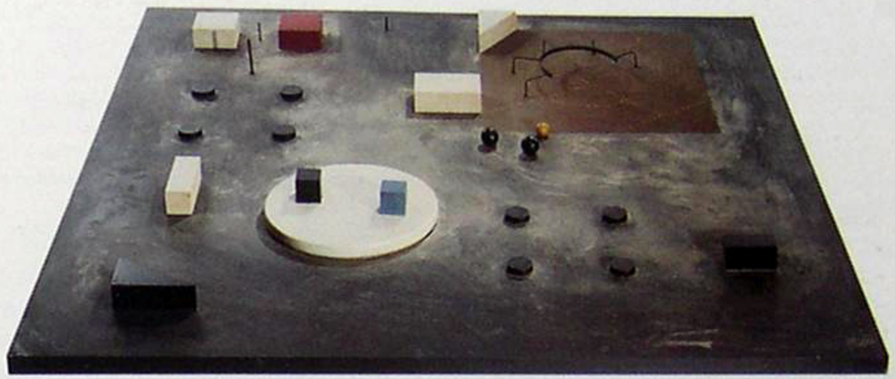
... water games, a circus, the great ball, the white square under which is suspended the green square, offering a splendid view of the traffic passing along the highways below... the two labyrinth-houses are made up of a great number of rooms, of empty spaces, and of cul-de-sacs. One goes through them adventurously. One might find oneself in the deaf room, lined with acoustic tiles, the strident room with its bright colors and loud sounds, the room of echoes (games with radio emitters); the room of images (cinematographic games); the room of reflection; the room of rest; the game room (psychogeographic influences, erotic games); the room of coincidence, etc. An extended stay in this house has the beneficial effect of a brainwashing, and it is done often to erase the effect of habits that might be in danger of forming. [14]

Beneath the humor one recognizes an almost unlimited faith in the power of architecture to generate emotions and stimulate new behavior. As Lefebvre put in *Le temps de mépris* (1975), "Constant reprend en l'élévant un concept de la grande tradition architecturale, d'après laquelle l'espace suscite ou crée quelque chose, soit le recueillement, soit la joie, soit la tristesse, soit la soumission – enfin, l'espace est actif." [15]

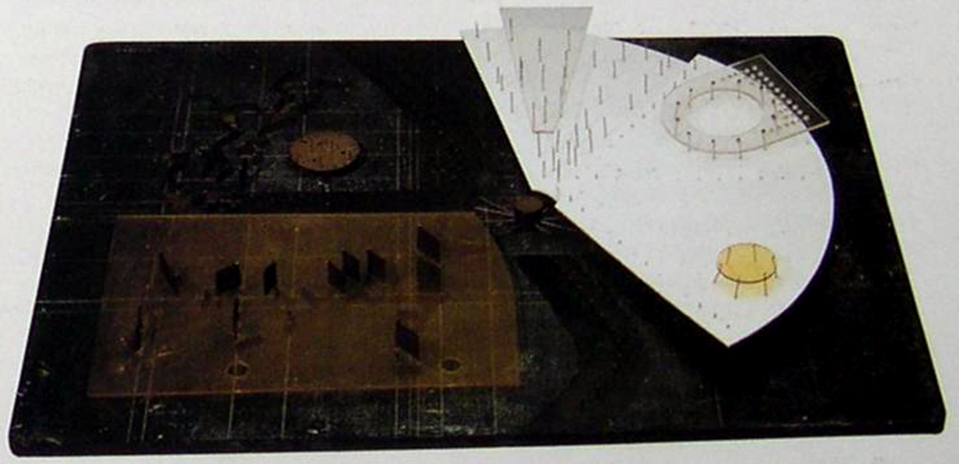
It was perhaps inevitable that the mirage of *New Babylon* would eventually collide with the grim historical realities of the post-60s era, with its renewed oppressions, intensified military build-ups, and the general turn to the right. Constant's subsequent return to painting, however, was less a rejection of his earlier work than the result of a search for even greater realism, through images that detail more concretely (and soberly) the labyrinthian quality of *New Babylon*. Works such as *Terrain vague* (1973), for example, still express a sense of wonder and anticipation.

DETOURNEMENT

Related to the dérive was also the notion of détournement – "the fluid language of anti-ideology" as Debord called it – consisting in the creative appropriation and reorganization of pre-existing elements. Like the dérive, détournement could be linked to any number of precedents in Dada and Surrealism, from the poetry of



Ambiance de jeu
Constant, 1956
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum



Ambiance de départ
Constant, 1958
Haags Gemeentemuseum

con sentido que confiere a cada elemento un alcance y un efecto nuevos".[16] Sin embargo, a diferencia de formas anteriores de *collage* o ensamblaje y al igual que la deriva, el *détournement* debía convertirse en una práctica más inclusiva, anónima, repetible y aplicable a un gran número de situaciones: en la escritura, por ejemplo, mediante el hurto creativo de frases y sintagmas procedentes de una fuente no confesada; en el cine, mediante un nuevo montaje de películas halladas; en el arte de propaganda, mediante la representación y recuperación de imágenes de los *mass media*.

Como decía Debord, "todo elemento, cualquiera que sea su procedencia, puede utilizarse en la realización de nuevas combinaciones."[17]

Gran parte de la obra situacionista usaba el *détournement* como estrategia estética fundamental. Aparte de las películas de Debord, algunos de los ejemplos más memorables de *détournement* se hallan en las páginas de la revista de la IS, en los anuncios e imágenes manipulados de los *mass media*, así como en el uso de los cómics como vehículos de los textos situacionistas, como en *El regreso de la columna Durutti* (1967) de André Bertrand. Este mismo método fue el utilizado en *Mémoires* y *Fin de Copenhague* de Jorn y Debord (véase arriba). Incluso la deriva, con lo que conlleva de reconversión sistemática y lúdica del entorno urbano, podía entenderse como un tipo de *détournement*.

El atractivo del *détournement* era triple: en primer lugar, era técnicamente sencillo y requería poco o nada de talento personal; en segundo lugar, su anonimato lo convertía en un instrumento perfecto para la expresión colectiva (en oposición a autoritaria); en tercer lugar, a través de su capacidad para diseminarse y convertirse en contagioso, tenía una afinidad natural con el juego y, por tanto, tenía "tendencia a operar en la vida cotidiana" – en los códigos de conducta o del vestirse adoptados por un grupo, por ejemplo, o en la creación de lenguajes secretos. Debord llamaba *ultra-détournement* al uso generalizado del *détournement*, y especulaba sobre su potencial como estrategia urbana:

... cuando hayamos alcanzado el momento de la construcción de situaciones, la meta final de nuestra actividad, todo el mundo podrá manipular situaciones enteras cambiando esta o aquella condición determinante... Si el *détournement* se extendiera a las realizaciones urbanísticas, poca gente se quedaría impasible ante la reconstrucción exacta en una ciudad de un barrio entero que pertenece a otra. La vida nunca puede ser demasiado desorientadora: el détournement a ese nivel la haría maravillosa de verdad.[18]

Lautreamont to collage or the assemblage of found elements. Like those precedents, it implied a process of de-contextualization and re-contextualization.

As Debord noted, "the two basic laws of détournement are the loss of importance of each detourned autonomous element – which may go so far as to lose its original sense completely – and at the same time the organization of another meaningful ensemble which confers on each element its new scope and effect."[16] In contrast with earlier forms of collage or assemblage, however, détournement was to be a more inclusive, anonymous, and repeatable practice applicable to a great range of situations: in writing, for example, through the creative pillaging of sentences and phrases taken from an unacknowledged source; in cinema, through the reassemblage of existing footage; in propaganda art, through the representation and recaptioning of media images. As Debord put it, "any elements, no matter where they are taken from, can serve in making new combinations."[17]

Much of the work of the situationists used détournement as their principal aesthetic strategy. Aside from Debord's films, some of the more memorable examples are found in the pages of the IS journal, in the detourned advertisements and media images as well as in the extensive use of recaptioned comic strips, as in André Bertrand's *The Return of the Durutti Column* (1967). The same method was used in Jorn and Debord's *Mémoires* and *Fin de Copenhague* (see above). Even the dérive, with its systematic "misreading" and ludic reconversion of the urban environment, could be seen as a kind of détournement.

The appeal of détournement was threefold: first, it was technically simple and had a wide range of applications. Second, its anonymity made it a perfect instrument for collective (as opposed to authorial) expression. Third, through its capacity to spread and become contagious it had a natural affinity with play and hence a "tendency to operate in everyday life" – in the codes of behavior or dress adopted by a group, for example, or in the development of secret languages. Debord called this generalized use of détournement *ultra-détournement* and speculated on its potential as an urban strategy:

when we have got to the stage of constructing situations, the ultimate goal of all our activity, it will be open to everyone to detourn entire situations by changing this of that determinant condition... If détournement were extended to urbanistic realizations, not many people would remain unaffected by the exact reconstruction in one city of an entire neighborhood of another. Life can never be too disorienting: détournement on this level would really make it beautiful.[18]

DÉTOURNEMENTS URBANOS

Aparte del *détournement* de las calles de París del mayo del 68, que, como señala Tom Levin en su artículo, tenían un extraño parecido con las ideas contenidas en algunos de los primeros relatos letristas sobre la deriva, el ejemplo más convincente de lo que podría llamarse "*détournement* urbano" es la pintura industrial de Pinot Gallizio. Realizados con "máquinas de pintar" rudimentarias, resinas de secado rápido y pistolas de pintar, estos rollos de tela pintada pretendían cubrir ciudades enteras. Su autor – un químico convertido en industrial y pintor, amante de la arqueología, la alquimia y la física nuclear – apenas si tenía formación como artista. No obstante, su corta carrera en el mundo del arte dejó huella en la obra de muchos otros.

La idea que subyace bajo la pintura industrial, que Gallizio anunció como "el primer intento logrado de jugar con la máquina", es la "devaluación" del arte y su recombinación en ambientes efímeros de creación colectiva.

Al igual que Debord, Gallizio creía que la desacralización del arte era un objetivo que podía alcanzarse mediante la estrategia de la inflación: la producción de arte a costes muy bajos y en grandes cantidades. En su Manifiesto de la pintura industrial, exaltaba el potencial urbano de la pintura industrial como arte colectivo:

Utilizaremos estas máquinas para pintar autopistas, para fabricar la tela más singular y fantástica que la multitud entusiasta vestirá nada más un momento... Quilómetros de papel impreso, grabado, coloreado, cantarán el himno de la más rara

URBAN DETOURNEMENTS

Aside from the detourned streets of Paris of May 68, which as Tom Levin notes in his contribution to this volume had uncanny resemblance to the ideas contained in some of the first Lettrist accounts of dérives, the most convincing example of détournement used as an urban strategy is Pinot Gallizio's Industrial Painting. Made with rudimentary 'painting machines', fast-drying resins, and spray guns, these long rolls of painted canvas were meant to engulf entire cities. Their author – a chemist turned industrialist and painter with a passion for archeology, alchemy, and nuclear physics – had hardly any formal training as an artist. Yet his short career in the art world left a mark on the work of many others.

The idea behind Industrial Painting, which Gallizio advertised as "the first successful attempt to play with the machine," was the "devaluation" of art and its recombination into ephemeral, collectively produced environments. Like Debord, Gallizio considered the desacralization of art a goal that could be achieved through the strategy of inflation: the production of art at low cost and in great quantities. In his Manifesto of industrial painting, he exalted the urban potential of industrial painting as a collective art:

We will use these machines to paint highways, to

y estusiasta de las locuras. Casas de piel pintada... de metal, aleaciones, resina y hormigón vibrante crearán en la Tierra un momento continuo y desigual de conmoción.[19]

La energía y violencia de las obras de Gallizio – que pueden recordar los *drippings* de Jackson Pollock o los graffiti – también reflejaban su enorme fascinación por la materia (*La notte cieca*, por ejemplo, la hizo en tres días y en un estado de ceguera absoluta, tal y como haría después Morris en *Blind Time*). Sus obras incorporaron un extraordinario número de invenciones, incluidas nuevas sustancias mezcladas con pólvora que debían estallar sobre la superficie del cuadro, o los efectos corrosivos del sol, el viento y la lluvia.

No existe realmente ninguna obra más íntimamente unida a los conceptos de *détournement* y urbanismo unitario que *La caverna de antimateria*, consistente en 145 metros de pintura industrial colocada en las paredes, el techo y el suelo de la galería René Drouin de París, donde fue expuesta por vez primera en 1959. Realizado en estrecha colaboración con Debord, este envoltorio espacial tenía numerosas connotaciones sexuales. Gallizio lo llamó "útero del mundo", un tema también presente en el *proto-happenning* que acompañó a la inauguración, donde desfilaban a través de este espacio modelos vestidos con el mismo material. El uso de luces, colores, espejos, perfumes y sonidos, cuya intensidad variaba según los movimientos del espectador, también ejemplificaba el interés situacionista por "la construcción integral de un ambiente en relación dinámica con experimentos en la conducta", a la vez que presentaba, en última instancia, la visión que tenía Gallizio de un arte (anti)monumental del futuro. Esta cualidad mítica se expresaba a través del título, que retrocedía hasta un pasado arcaico y apuntaba hacia el futuro, hacia una época transformada por los recientes descubrimientos en el terreno de la física nuclear.

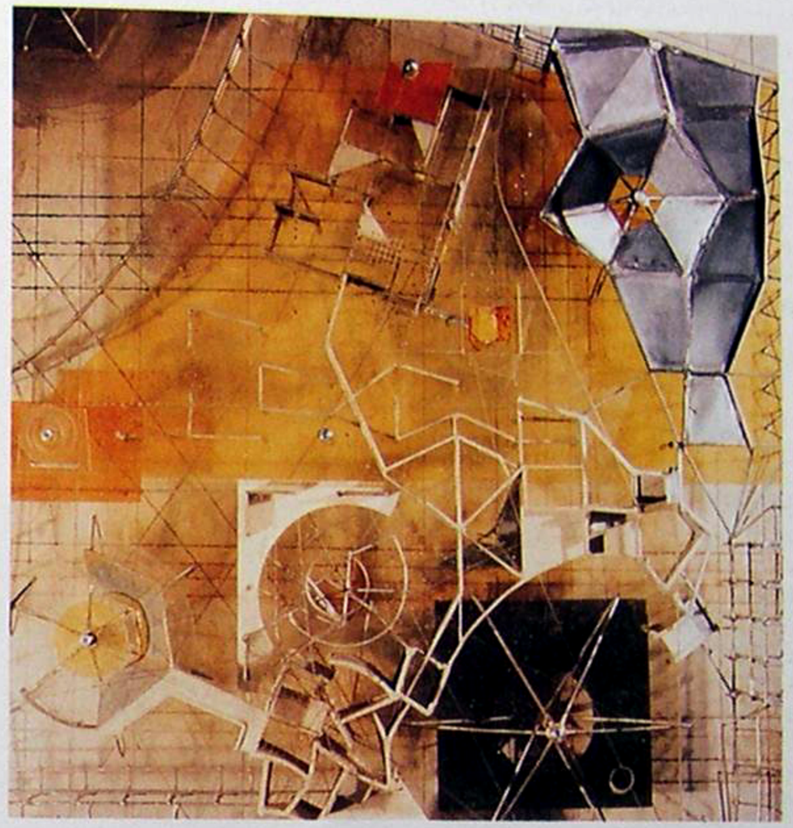
En este sentido, y tal vez en referencia al programa inicial de la Bauhaus, que utilizaba la catedral gótica como símbolo de una creación anónima y colectiva, Gallizio también la llamaba la "rudimentaria e imperfecta catedral del futuro."

produce the most unique and fantastic of cloths which joyous crowds will dress in but for a moment... Kilometers of printed paper, incised, colored will sing the hymn of the strangest and most enthusiastic madness. Houses of painted leather... of metal, alloys, resin, and vibrating cement will create on the earth a continual uneven moment of shock.[19]

The raw energy and violence of Gallizio's works – which may recall the drippings of Jackson Pollock or graffiti art – also reflected his intense fascination with matter (*La notte cieca*, for example, was produced in three days in a state of complete blindness, like Morris would do later in *Blind Time*). His works incorporated an extraordinary range of inventions including new substances mixed with gun powder that would explode on the surface of the painting, or the corrosive effects of sun, wind, and rain.

Certainly, no work is linked more intimately with the notions of détournement and unitary urbanism than *The Cavern of Anti-matter*, consisting of 145 meters of industrial painting draped over the walls, ceiling, and floor of the Gallérie René Drouin in Paris, where it was first shown in 1959. Developed in close collaboration with Debord, this spatial envelope, or cocoon, was filled with sexual connotations. Gallizio called it "the uterus of the world", a theme also evident in the proto-happening that accompanied the inauguration in which fashion models paraded through the space dressed in the same material. The use of lights, colors, mirrors, perfumes, and sounds, whose intensity would vary according to the movements of the viewer, also exemplified the situationist concern for "the integral construction of a milieu in dynamic relation with experiments in behavior" while ultimately pointing to Gallizio's own vision of an (anti-)monumental art of the future.

This mythical quality is well conveyed by the title, which reached back into a primeval past and pointed forward towards an age transformed by the recent discoveries in nuclear physics. In this sense – and probably in reference to the original program of the Bauhaus, which used the gothic cathedral as symbol of an anonymous and



Gele sector Constant, 1958
[Sector amarillo. Yellow Sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

DÉTOURNEMENTS PICTÓRICOS

Entre los ejemplos de *détournement* más sutiles y que más incitan a la reflexión están las *Modificaciones* de Jorn, que consisten en una serie de cuadros *kitsch* anónimos comprados en el mercado de las pulgas de París, modificados según un fantástico estilo gestual, que incluye graffiti y símbolos infantiles.

A través de las llamativas yuxtaposiciones, estas obras demostraban cómo el *détournement* podía ser utilizado para reciclar los desperdicios rechazados por la economía de mercado – una práctica que Jorn también ligaba con el uso "nórdico" de motivos simbólicos como acciones mágicas que revitalizaban los objetos muertos mediante la reinscripción subjetiva.

En sus alusiones irónicas a Duchamp, cuya Mona Lisa bigotuda recuerda *L'avant-garde se rend pas* (1959), y en su celebración de las formas de expresión populares, las *Modificaciones* también cuestionaban la división impuesta por el mercado entre alta y baja cultura, o entre vanguardia y *kitsch*, refundiendo metafóricamente a ambas en la gran tradición del *potlatch*.

En este sentido, Jorn presentaba las *Modificaciones* como simultáneamente un "monumento a la mala pintura" y un sacrificio "ritual" en nombre del arte auténticamente popular. Al igual que Debord y Constant, Jorn resitúa la teoría marxista del valor dentro de una ampliada teoría natural, donde el *potlatch* representaría una "economía general" basada no en la productividad, sino en la expresión de las fuerzas vitales del hombre. Sus obras pueden, en suma, ser entendidas como una respuesta con mayor carga política al uso que los artistas Pop americanos hacían de las imágenes mediáticas.

CONCLUSIÓN

No se puede concluir esta larga introducción sin mencionar a los artistas que, por motivos de espacio, se han quedado fuera: el grupo alemán SPUR, que elevó la técnica del graffiti y del cómic *détourné* a nuevas esferas, y la Segunda Internacional Situacionista, fundada por Jørgen Nash, reconocido hoy como uno de los principales poetas de Suecia.

collective creation – Gallizio also termed it the 'rudimentary and imperfect cathedral of the future.'

PAINTERLY DETOURNEMENTS

Among the more subtle and thought-provoking examples of détournement are Jorn's *Modifications*, consisting of a series of anonymous kitsch paintings bought at the Paris flea market and reworked in a fantastic gestural style, including graffiti and child-like symbols. Through their startling juxtapositions, these works demonstrated how détournement could be used to reappropriate the fragments and debris left over by the market economy, reinvesting them with new meanings – a practice that Jorn also linked to the "Nordic" use of symbolic motifs as magical actions that revitalized dead objects through subjective reinscription.

In their humorous allusions to Duchamp, whose mustached Mona Lisa recalls *L'avant-garde se rend pas*, and their celebration of popular forms of expression, *Modifications* also challenged the market-imposed division between high and low art, or avant-garde and kitsch, by metaphorically recasting both in the great tradition of the Potlatch. In this sense, Jorn presented *Modifications* as simultaneously a "monument to bad painting" and a ritual "sacrifice" in the name of a truly popular art. Like Debord and Constant, Jorn relocated the Marxist theory of value (commonly assumed to describe exploitation as the general form of extraction of surplus), within an expanded theory of nature in which the Potlatch stood for a wider "general economy" based not on productivism but on the spontaneous expression of human life-forces. His works may thus be seen as a politically more cogent response to Pop Art's celebration of media imagery.

CONCLUSION

One cannot close this lengthy introduction without mentioning the artists who, for reasons of space, were left out: the German group SPUR, who took the technique of graffiti art and the

Una descripción más completa de las actividades de la IS debería incluir igualmente las obras de Maurice Wyckert, Helmrad Prem y Jacqueline De Jong, cuya omisión aquí no implica en ningún caso una condición inferior o marginal.

En cuanto a los valientes que tomaron la seria decisión de abandonar el arte y trasladar su lucha a otros dominios, el epitafio que escribió Debord en honor de Gilles Ivan también les es aplicable: "los náufragos tienen su nombre escrito sólo en el agua."

Uno de los objetivos de esta publicación es narrar una historia de la IS que sea algo más que una simple recitación de sus ideas clave. Los ensayos contenidos en este catálogo exploran diferentes temas relacionados con las prácticas urbanas de la IS desde ópticas distintas, aunque en estrecha conexión entre sí. Tom McDonough considera la deriva como una inversión irónica de la mirada humanista antropológica, y subraya su conexión con la teoría del espectáculo de Debord, entendiendo el espectáculo como el portador de los mitos totalizadores y universalizantes de la modernidad.

McDonough también sitúa las prácticas urbanas situacionistas en relación con los grandes proyectos de reestructuración urbana y los desplazamientos de población que se produjeron después de la guerra. Thomas Y. Levin analiza globalmente la teoría urbana de la IS ayudándose de varios textos claves, incluido "Geopolítica de la hibernación". Mirella Bandini localiza los orígenes de la deriva en las *flâneries* surrealistas por París, que buscaban lo maravilloso y lo desconocido en los distritos de clase obrera de la ciudad, como se ve, por ejemplo, en *Nadja* y *L'amour fou*. La autora también examina el impacto de esas ideas en la obra de los artistas del grupo CoBrA, en la de Lefebvre y la de Gallizio. El artículo de Jean-Clarence Lambert aborda el tema del laberinto en la obra de Constant, cuestión también tratada por el mismo Constant en su "El principio de la desorientación", escrito especialmente para este catálogo.

Por último, el escrito de Giorgio Agamben – publicado por vez primera en italiano en 1991 – aborda la teoría del espectáculo de Debord en relación

detourned comic strip to new heights, and the Second Situationist founded by the younger brother of Jorn, Jørgen Nash, now recognized as one of Sweden's leading poets. A more complete account of the activities of the IS would certainly have to include the works of Maurice Wyckert, Heimrad Prem, and Jacqueline De Jong, whose omission here in no way implies an inferior or marginal status. As for the brave ones who took the injunction to abandon art seriously and carried on their struggle elsewhere, Debord's epitaph commemorating Gilles Ivan must also apply to them: "shipwreckers have their name writ only in water."

One of the goals of this publication is to expand the story of the IS beyond a simple recitation of its key ideas. The essays in this catalogue explore various themes relating to the urban practices of the IS in distinct but correlated ways. Tom McDonough's essay considers the dérive as "an ironic reversal of the anthropological humanist gaze," and stresses its links to Debord's theory of the spectacle as "the bearer of modernity's totalizing and universalizing myths." McDonough also locates situationist urban practices to the massive urban renewal schemes and population displacements of the post-war period. Thomas Y. Levin provides a comprehensive account of the urban theory of the IS through a careful sympathetic analysis of several key texts, including "Geopolitics of hibernation." Mirella Bandini traces the origins of the dérive to the surrealist *flâneries* through Paris, their search for the marvelous and the unknown in the working-class districts of the city, as seen in Breton's *Nadja* and *L'amour fou*, for example. She also examines the extensions of these ideas in the work of the CoBrA artists, Lefebvre, and Gallizio. Jean-Clarence Lambert's essay focuses on the theme of the labyrinth in Constant's work, which is also addressed in Constant's own "The Principle of Dirorientation", especially written for this volume. Finally, Giorgio Agamben's essay – first published in 1991 – considers Debord's theory of the spectacle in

con manifestaciones sociales y políticas recientes.

Finalmente, uno podría preguntarse por la relevancia de la IS hoy en día. Si bien el situacionismo no es (todavía) un término común en los libros de historia del arte, está claro que su influencia sobre la cultura y la política de las últimas tres décadas ha sido profunda y determinante. Los grupos y las personas que han estado en contacto con el movimiento son numerosos. Entre ellos podríamos mencionar el arte conceptual, arte y lenguaje, el *mail art*, el neoísmo y el arte del graffiti. Las ideas situacionistas también están presentes en las últimas obras de artistas tan dispares como Hans Haacke, Benjamin Patterson, Barbara Kruger y Krzysztof Wodiczko, además de las teorías y las intervenciones urbanas de Bernard Tschumi o Nigel Coates. Así, y como lo demuestran numerosos estudios recientes, la influencia del situacionismo sobre la cultura de las últimas tres décadas ha sido amplio y profundo.[18]

En cuanto al propósito final de la IS – cambiar el mundo mediante un urbanismo que transformara las concepciones tradicionales de tiempo y espacio –, resulta fácil, visto retrospectivamente, criticar sus voluntaristas esperanzas dipositadas en la revolución social. Sería igualmente un tópico afirmar que, al igual que las vanguardias, la IS no logró fusionar el arte con la vida, a pesar de ser, quizás, el movimiento que más cerca estuvo de conseguirlo; o que siempre fue lo que empezó siendo: un movimiento artístico (tal vez distinto), incapaz de superar las limitaciones institucionales y políticas que lo condenaban a una condición marginal.

En este sentido, es una lástima que no se pueda, en una exposición de estas características, explorar la política de la IS con tanto detalle como se hace con la estética. El fracaso de los acontecimientos del mayo del 68 es, sin embargo, lo bastante conocido para todos.

Reconocerlo no significa en cualquier caso tener que aceptar el *status quo*, ni tampoco renunciar al impulso principal que animó al movimiento. Todo ello parece derivarse de la forma recurrente y cíclica del palíndromo latino citado al principio de este texto, *In girum imus nocte et consumimur igni*, que recuerda

relation to recent social and political manifestations.

What, one may ask in conclusion, is the contemporary relevance of the IS? Certainly, while situationism may not (yet) be mentioned in art history books, the groups and individuals that came into contact with it (or some of its offspring organizations) are legion.

They include, to mention only some of the best known, Conceptual Art, Art and Language, Mail Art, Neoism, and the Graffiti movement. Situationists' concerns are also present in the more recent works of artists as different as Hans Haacke, Benjamin Patterson, Barbara Kruger, and Krzysztof Wodiczko, not to mention the urban theories and interventions of Bernard Tschumi or Nigel Coates. Indeed, as several recent studies now make clear, the impact of situationism on the culture of the last three decades was both profound and wide-ranging.[19]

As for the larger and ultimate goal of the IS – to change the world through an urbanism that would transform traditional conceptions of time and space – it is easy, in retrospect, to criticize it as naive and voluntaristic. It is also a commonplace to note that like the avant-gardes before it, the IS did not succeed in its aim of dissolving art into life (although perhaps it did come closer to achieving this goal than any movement before it); or that it remained what it was at the start, an art movement, albeit of a different sort, unable to break out of the institutional and political constraints that condemned it to a marginal status.

In this connection, it is unfortunate that one cannot, in an exhibition of this sort, explore the influential politics of the IS as fully as its art, but the failure of the May 68 events are known to everyone. Such an admission implies neither an acceptance of the status-quo or even a surrender of the core impulse animating the movement. So much is implied in the recursive and cyclical form of the palindrome, *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, mentioned at the start of this essay, which recalls another statement of Debord

igualmente otra afirmación de Debord que podría considerarse tanto como un comentario retrospectivo sobre la experiencia de la IS como un programa para el futuro:

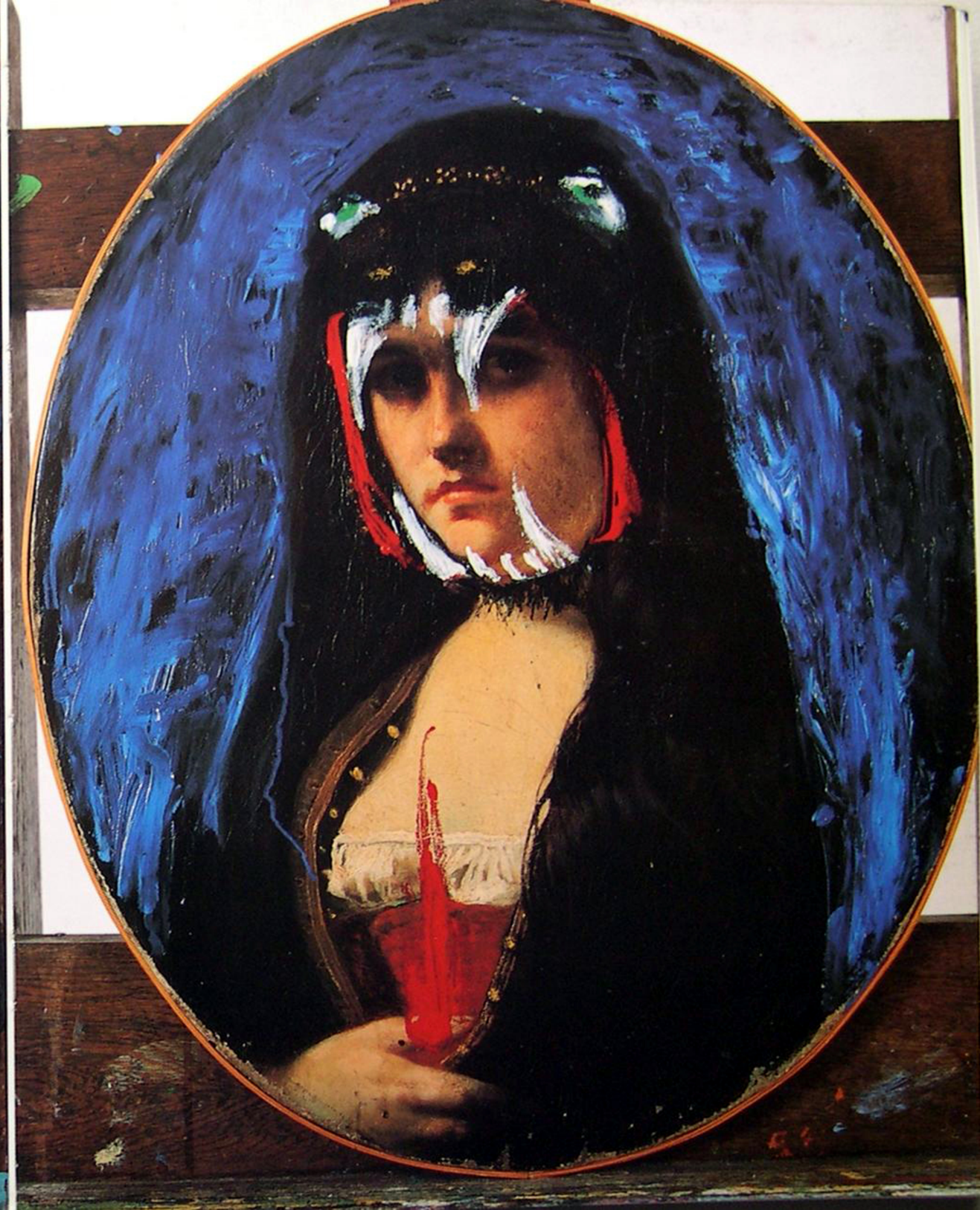
Todas las revoluciones ingresan en la historia y la historia no rechaza a ninguna; y los ríos de las revoluciones regresan a su origen para poder fluir de nuevo.[21]

(1) El palíndromo se atribuye a Sidonius Apollinare. Como es habitual, Debord lo modificó ligeramente. El original dice: *In girum imus nocte ecce et consumimur igni*.
(2) Citado en Guy E. Debord: *The Society of the Spectacle*, Nueva York, 1994, p. 119.
(3) Lefebvre: *Il diritto alla città*, Padova, 1970, p. 66.
(4) Peter Wollen: "Bitter Victory: the art and politics of the Situationist International" en: *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972*, Elisabeth Sussman, ed., p. 27 (catálogo de la exposición del ICA en Boston, 1990). El de Wollen sigue siendo el mejor estudio histórico global de la IS en inglés.
(5) *Panegyric*, Londres-Nueva York, 1991, pp. 13 y 23.
(6) Debord: "On the passage of a few people through a relatively brief moment in time", en: *Situationist International Anthology*, Ken Knabb, ed., Berkeley, 1991, p. 32.
(7) Christopher Gray: "Those who make half a revolution only dig their own graves", en: *An endless adventure... and endless passion... an endless banquet: a situationist scrapbook*, Iwona Blaswick et al., eds. (catálogo de la exposición del ICA en Londres, 1989), p. 74.
(8) "Introduction to a critique of urban geography", en Knabb, p. 6.
(9) "On the passage...", en Knabb, p. 53.
(10) "L'architecture et le Jeu", en *Potlatch* núm. 20, reeditado en: *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, Gerard Bérreby, ed., París, 1985, p. 210.
(11) De Certau: *The Practice of Everyday Life*, Los Ángeles, 1984, p. 34.
(12) Ibidem, p. 93.
(13) "Le grand jeu à venir", *Potlatch* núm. 30, reimpreso en Bérreby, pp. 255-256.
(14) *IS*, núm. 4, p. 25.
(15) Citado en Jean-Clarence Lambert: *Constant*, París, 1992, p. 88.
(16) "Détournement as Negation and Prelude", Knabb, p. 55.
(17) "Methods of Détournement", Knabb, p. 9.
(18) "Methods of Détournement", Knabb, pp. 13-14.
(19) En Martha Corgnati: *Pinot Gallizio* (Ravenna, 1992), p. 106.
(20) Véase especialmente: Blazwick et al., eds., *op.cit.*; Stewart Home: *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, AK Press, Stirling, 1991; Sadie Plant: *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Londres-Nueva York, 1992; Elisabeth Sussman, ed., *op.cit.*
(21) *Panegyric*, p. 25.

which may be read as both a retrospective comment on the experiment of the IS and as a program for the future:

All revolutions enter history and history rejects none of them: and the rivers of revolutions go back to where they originated, in order to flow once again.[21]

(1) The palindrome is attributed to Sidonius Apollinare. Characteristically, Debord altered it slightly. The original reads *In Girum Imus Nocte ecce et Consumimur Igni*.
(2) Quoted in Debord, *The Society of the Spectacle* (New York, 1994), p. 119.
(3) Lefebvre, Il diritto alla città (Padova, 1970), p. 66 (my translation)
(4) Peter Wollen, "Bitter Victory: the art and politics of the Situationist International" in Elisabeth Sussman, ed., *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972* (Boston, 1989), p. 27. Wollen remains the best overall historical account of the SI in English.
(5) *Panegyric* (London-New York, 1991), pp.15 and 23.
(6) Debord, "On the passage of a few people through a relatively brief moment in time", in Ken Knabb, ed., *Situationist International Anthology* (Berkeley, 1991), p. 32.
(7) Christopher Gray, "Those who make half a revolution only dig their own graves", in Iwona Blazwick et al., eds., *An endless adventure... an endless passion... an endless banquet: a situationist scrapbook* (catalogue of the ICA exhibition in London, 1989), p. 74.
(8) "Introduction to a Critique of Urban Geography", in Knabb, p. 6.
(9) "On the passage..." in Knabb, p. 52.
(10) "L'architecture et le jeu", in *Potlatch* no.20, reprinted in Gerard Barréby, ed. *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957* (Paris, 1985).
(11) De Certau, *The Practice of Everyday Life* (Los Angeles, 1984), p.34.
(12) Ibid., p. 93.
(15) *Potlatch* no.30, reprinted in Berréby, p.255-256
(14) *IS* no.4, p.25 (my translation)
(15) Quoted in Jean-Clarance Lambert, *Constant* (Paris, 1992), p.88.
(16) "Détournement as Negation and Prelude", Knabb, p.55
(17) "Methods of détournement", Knabb, p. 9.
(18) "Methods of détournement", Knabb, pp.13-14.
(19) In Martha Corgnati, *Pinot Gallizio* (Ravenna, 1992), p. 106.
(20) See especially: Blazwick et al., eds., *op.cit.*; Stewart Home, *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, AK Press (Stirling, 1991); Saddle Plant, *The Most Radical Gesture: the Situationist International in a Postmodern Age* (London-New York, 1992); Sussman, ed., *op.cit.*
(21) *Panegyric*, p.25



Asger Jorn. 1962

Grand baiser au Cardinal d'Amérique (p.36). **Poussin** (p.37)
Le pêcheur (p.38). **L'avant-garde se rend pas** (p.39)
Col. M. et P. Alechinsky. Photo André Morain. Paris

Mirella Bandini

Referentes surrealistas

en las nociones de deriva y de psicogeografía del entorno urbano situacionista

SURREALIST REFERENCES

in the notions of dérive and psychogeography of the situationist urban environment

La noción de deriva formulada por Guy Debord a los veintiún años durante el período de formación del grupo de la Internationale Lettriste (1952), posteriormente teorizada en su conocido texto de 1956 y relacionada con un levantamiento psicogeográfico de la ciudad de París y con los juegos[1], tiene un antecedente en el deambular surrealista, que es una de las principales actividades del primer período del grupo bretoniano, con las narraciones de los sueños, la escritura automática, los conceptos de azar y de coincidencias, y los juegos colectivos.[2]

A pesar de reconocer su importancia, Debord critica de una manera radical los éxitos del surrealismo en el "Rapport sur la construction des situations" (1957), la *magna carta* del movimiento, y más concretamente en el párrafo titulado "Revolución y contrarevolución en la cultura moderna". En este texto, después de afirmar que la evolución del surrealismo – caracterizada por la liquidación del idealismo y por una breve relación con el materialismo dialéctico – se detuvo después de 1930, describe como: "El surrealismo, surgido a partir de una aplicación poética de la psicología freudiana, extendió el descubrimiento de este método a la pintura, al cine, a determinados aspectos de la vida cotidiana... Difundido por un gran numero de países, ha inaugurado una disciplina que ha significado

The notion of dérive formulated by Guy Debord when just twenty-one, at the time of the formation of the Internationale Lettriste group (1952), later expounded as a theory in his well-known text of 1956 and related to a psychogeographic relief of the city of Paris and the games,[1] has a forerunner in the surrealist wanderings, one of the main activities of Breton's group during the early period, along with the narrating of dreams, automatic writing, the concepts of chance and coincidence, and group games.[2]

Though recognising its importance, Debord thoroughly censured the success of Surrealism in the "Rapport sur la construction des situations" (1957), the Magna Carta of the movement, particularly in the paragraph entitled "Revolution and counterrevolution in modern culture". In his text, having asserted that the formative period of Surrealism – characterised by the elimination of idealism and a brief interlude with dialectical materialism – had come to an end by 1930, he describes how: "Surrealism, which started out on the basis of a poetic application of Freudian psychology, extended this method to painting, the cinema, to certain aspects of everyday life... Having spread to a great many countries, it produced a discipline which has put up an active fight against the bourgeois mechanisms

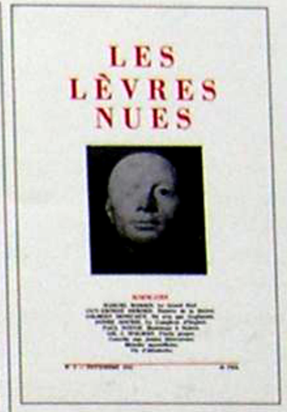
una lucha eficaz contra los mecanismos confusionistas de la burguesía, pero cuyo rigor no debe ser sobrevalorado. El programa surrealista, que afirma la soberanía del deseo y de la sorpresa, es mucho más rico en cuanto a las posibilidades constructivas de lo que se suele pensar. Pero la falta de medios materiales para su realización ha limitado gravemente su alcance... En la raíz del surrealismo hay un error: la idea de la riqueza infinita de la imaginación inconsciente. La causa de su fracaso ideológico es la apuesta por el inconsciente como una gran fuerza vital finalmente descubierta; su consecuencia directa es la revisión de la historia de las ideas, que se detiene en aquel punto. Bien sabemos que la imaginación inconsciente es pobre, que la escritura automática es monótona... y todo ello llevó al grupo al ocultismo".

Una de las primerísimas experiencias del deambular surrealista en el espacio real o, si se prefiere, del viaje sin destino emprendido por el mero hecho de "ver", fue vivido en el mes de mayo de 1924 por Aragon, Breton, Morise y Vitrac (durante el mismo período que el de la elaboración del primer Manifiesto, a pesar de que éste no lo cite).

Los cuatro poetas, después de haber elegido al azar un punto de partida en un mapa (Blois), llegaron a la ciudad en tren desde París, luego continuaron a pie hacia la Sologne pasando por Salbris, Gien y Cour-Chevigny, hasta llegar a Romorantin, donde llegaron muy cansados. Breton narra esta experiencia en los *Entretiens*.[3]

Al igual que para los situacionistas, la ciudad más amada por los surrealistas es París: leída de una manera nueva, vivida a través de sus recorridos, el itinerario determina la mayoría de las acciones de los protagonistas de las novelas más famosas de Aragon, de Breton y de Desnos. Durante la *flânerie*, la ciudad se transforma en una multifacética y móvil intersección de encuentros, de azares, de acontecimientos no esperados, de coincidencias ilógicas que resuelven los deseos del inconsciente.

Los barrios de París en los que transcurren el deam-



generators of confusion, but we cannot overestimate the rigour of this discipline. The surrealist programme, which asserts the sovereignty of desire and surprise, is far richer in constructive possibilities than is generally recognised. However, the lack of material means to realise them has severely limited its scope... There is an error at the root of Surrealism, and that is the idea of the infinite richness of the unconscious imagination. The cause of its ideological failure is seeing the unconscious as a great, finally discovered life force; the direct consequence of which is a revision of the history of ideas, which comes to a halt at that point. We are well aware that the unconscious imagination is poor, that automatic writing is monotonous... all of which led the group to occultism."

One of the very first experiences of surrealist wandering in real space –or, if you prefer, the journey without destination undertaken just to "see"– was carried out in May 1924 by Aragon, Breton, Morise and Vitrac (at the time when the first Manifesto was being drawn up, though no mention is made of the experience). Having chosen a starting point (Blois) at random on a map, the four poets took a train to the city from Paris and then continued on foot to La Sologne, passing through Salbris, Gien and Cour-Cheverny, as far as Romorantin, where they arrived very tired. Breton tells of this experience in *Entretiens*.[3]

bular y la narración surrealista no son ni los típicos barrios turísticos célebres por sus monumentos, ni los barrios literarios. Hay una predilección por la Rive-Droite: el barrio de Les Halles, de los periódicos y de los negocios, así como por la zona norte – popular – de la ciudad. Los únicos monumentos que se exaltan son los que, menospreciados por el gran público, contienen la tensión de un misterio, una estratificación histórica que todavía no ha sido leída o interpretada: la puerta de St. Denis o de St. Martin, únicos vestigios de una muralla que ha sido devorada por la ciudad, y la torre de Saint-Jacques, símbolo poco conocido y mágico de la Edad Media. Y aún hay más: para Desnos y Soupault, la Torre Eiffel, monumento que el grupo acepta porque ha sido rechazado por "feo" por parte de los estetas.

Los protagonistas de la *flânerie* surrealista son la calle, populosa y moderna, el jardín público, el bar y la plaza.

En la concepción ahistórica y moderna surrealista, Breton y su grupo ven y viven París de un modo que no es sociológico, sino etnológico, en una tarea de análisis de los objetos de la ciudad. En la búsqueda de una unidad entre comportamiento individual y ciudad, prefieren el París colectivo sobre el París de la historia y de la tradición.

Los únicos referentes los remiten a épocas revolucionarias, a la Revolución Francesa y a la Comuna. La *flânerie* y el mito de París derivan de una larga tradición literaria que se remonta a Nerval y a Baudelaire, hasta llegar a Apollinaire y Benjamin; pero es el grupo de Breton en particular el que evidencia dentro del espacio urbano la espera tensional de lo maravilloso y desconocido mediante vibrantes "nodos" en los cruces de las calles, cuya energía oculta se revela a quien la solicita.

André Breton, en *La Clé des Champs* (1953), habla de nuestra distinta sensibilidad frente a determinados aspectos de la ciudad, aspectos que se presentan de una manera oscura en forma de atracción y de repulsión. Haciendo el recorrido habitual por una calle, "podemos reconocer en ella, si prestamos

The city most beloved of situationists and surrealists alike was Paris: it was seen in a new and completely different light, experienced in the many paths through it, and it is itinerary which determines most of the actions of the protagonists of the best known novels by Aragon, Breton and Desnos. During the act of *flânerie*, the city becomes a mobile, kaleidoscopic crossroads which produces meetings, chance happenings, unexpected events, coincidences without logic which determine the desires of the unconscious. The Parisian quarters which provided the setting for surrealist wanderings and narration were not the touristic areas famous for their monuments, nor the literary quarters. The preference was for La Rive-Droite, the quarter of Les Halles, districts of newspapers and business, and the northern –working-class– area of the city. The only monuments venerated were those which (scorned by the general public) contained the tension of a mystery, a historical stratification which had yet to be seen or interpreted: La Porte de St. Denis or St. Martin, the only vestiges of a city wall which had been devoured by the city, and the tower of Saint Jacques, a little-known, magical symbol of the Middle Ages. And in addition, for Desnos and Soupault, the Eiffel Tower, a monument which the group accepted for having been rejected by aesthetes as "ugly".

The protagonists of surrealist *flânerie* were the populous, modern street, the park, the cafe and the square. In their ahistorical, modernist conception, Breton and his group saw and lived Paris ethnologically rather than sociologically in their analysis of the city's objects. They claimed a preference for collective Paris over the Paris of history and tradition, in pursuit of uniting individual behaviour and that of the city.

The only points of reference led them to revolutionary times, to the French Revolution and the Commune. *Flânerie* and the myth of Paris were derived from a long literary tradition starting with Nerval and Baudelaire and going as far as Apollinaire and Benjamin. But it was

Pinot Gallizio. Galleria Van de Loo. 1959
Photo courtesy of Galleria Martano, Torino

un mínimo de atención, zonas de bienestar y de malestar que se alternan, y cuyas respectivas longitudes podríamos llegar a establecer".[4] Breton prevé, en este sentido, un mapa imaginario e individual de la ciudad en el que los lugares que nos gusta frecuentar estarían marcados en blanco y los que nos gusta evitar, en negro, mientras que el resto, de color gris, representaría las zonas en las que atracción y repulsión se alternan. Estas búsquedas surrealistas de interacción psicológica con el entorno urbano, con recorridos nómadas por la ciudad, pasaron – en parte – al Letrismo (1946) y al movimiento Cobra (1948-1951), y por lo tanto a los situacionistas, que las ampliarían a un vasto campo de experiencias ilustradas en los planos psicogeográficos de París de Debord: la *Guide Psychogéographique de Paris* (1957) y *The Naked City* (1958), así como en la obra *Fin de Copenhague* de Jorn y Debord (1957). Estas publicaciones forman parte de los documentos preparatorios de la conferencia unificadora de Cosio d'Arroscia del verano de 1957 y acompañan al "Rapport sur la construction des situations" del mismo año. La cuestión de una arquitectura simbólica y de una primera

Breton's group in particular which gives clear proof of the tense expectation in the urban space for the marvellous and unknown, through vibrant "nodes" at crossroads, "nodes" with an obscure energy which was revealed to those who sought it.

In *La Clé des Champs* (1953), André Breton speaks of our differing sensibility when faced with certain aspects of the city, aspects which are presented obscurely in the form of attraction and repulsion. Making our usual way down a familiar street, "we may, if we pay a little attention, recognise alternate zones of wellbeing and malaise, and we may measure out their respective lengths."[4] For this purpose, Breton anticipates an imaginary, individual map of the city, on which the places we like to go are marked in white, and those we like to avoid are marked in black, while the remainder, in grey, represent the areas of alternate attraction and repulsion. This research on the part of the surrealists into psychological interaction with the urban environment, with nomadic itineraries around cities, were inherited – to some extent – by Lettrisme (1946), the Cobra movement (1948-1951) and hence by the situationists, who

La sirena e il pirata Pinot Gallizio. 1958
Galerie Van de Loo. München. Photo Giorgio Sottile

Oppera collettiva Pinot Gallizio. Asger Jorn. Constant. 1957
Col. Piergiorgio Gallizio. Photo Enrico Necade. Alba

"consciencia geográfica" ya habían sido tratadas en el seno del movimiento Cobra: citemos el texto de Michel Colle "Vers une architecture symbolique" (publicado en el número 1 de la revista *Cobra*, Copenhague, 1949) en el que se condena la arquitectura funcionalista en favor de la exaltación de las fachadas "simbólico-dinámicas"; y "La première planche de l'Atlas psychologique universel" ilustrada por Pol Bury a partir de un proyecto de Christian Dotremont (*Cobra*, núm. 7, Bruselas, 1950).

Las manifestaciones de la vida cotidiana eran vistas por los surrealistas como el inconsciente del mundo y de la ciudad, al que está ligado el inconsciente del hombre; en su programa anticultural, la *crétinisation* (horas y horas de giros concéntricos en tranvías periféricos o de asistencia a películas o a comedias sin interés) y el deambular por la ciudad sin ninguna finalidad, significaba penetrar en la verificación de acciones inconscientes, donde la aglomeración urbana se transforma en un bosque aventuroso cuyas tiendas, señales, cruces y estatuas revelan su auténtica naturaleza de "trampas del deseo". La vida y el sueño – pretende demostrar Breton – son vasos comunicantes. Las peripecias deambulatorias en el *hasard des rues* están descritas por Breton en *Nadja* (1928) con un sentido de suspensión, de espera, que se explica a través de la atracción obsesiva de determinados lugares y con el rechazo ambiguo de otros, sobre los que la narración se desarrolla analógicamente. En la deriva situacionista, el paseo urbano es sistemático, con un margen contenido de casualidad; está dirigido por los relieves psicogeográficos de un equipo predispuesto, por lo que se convierte en una pérdida consciente del tiempo útil. Los efectos psicológicos y lúdicos alternados y desorientadores que desencadena en el individuo están ligados a una observación analítica y ecológica del entorno urbano, en su precisa estructuración morfológica, económica y social.

En el ámbito de la psicogeografía, recordemos el atento estudio de Abdelhafid Kathib sobre las

extended it with a broad field of experimentation illustrated by Debord's psychogeographic maps of Paris: the *Guide Psychogéographique de Paris* (1957) and *The Naked City* (1958), as well as Jorn and Debord's work *Fin de Copenhague* (1957). These publications formed part of the preparatory body of documents for the unifying conference of Cosio d'Arroscia in the summer of 1957, and accompanied the "Rapport sur la construction des situations" of the same year.

The themes of a "symbolic" architecture and an incipient "geographical consciousness" were debated by the Cobra movement: here we refer to the text by Michel Colle, "Vers une architecture symbolique" (published in the first issue of the journal *Cobra*, Copenhagen, 1949), condemning functionalist architecture to exalt "symbolic-dynamic" facades; and "La première planche de l'Atlas psychologique universel", illustrated by Pol Bury on the basis of a project by Christian Dotremont (*Cobra*, issue 7, Brussels, 1950).

The manifestations of everyday life were seen by the surrealists as the unconscious of the world and the city linked up to man's unconscious; in their anti-cultural programme, *crétinisation* (hours and hours going around in concentric loops on outlying city trams, or going to see an inane film or play) and wandering aimlessly about the city were to enter into the substantiation of unconscious actions, where the urban agglomeration became a hazardous forest in which the shops, signs, crossroads and statues revealed their true nature of "traps of desire". Breton aimed to show that life and dream were communicating vessels.

The vicissitudes of wandering subject to the hasard des rues is described by Breton in *Nadja* (1928) with a sense of suspense, waiting, which is explained through the obsessive attraction of certain places and the ambiguous repulsion of others, around which the narration turns in similar fashion.

In the situationist dérive, urban wandering is systematic, with restrained leeway for

Laboratorio Sperimentale Alba. 1960
P. Gallizio, P. Marinotti
A. Jorn. W. Sandberg
Photo courtesy of Galleria Martano, Torino

calles, los flujos de tráfico y la unidad de ambiente de Les Halles (publicado en el segundo número de *Internationale Situationniste*, París 1958).

La atracción nocturna que los situacionistas sienten por Les Halles nos remite a un famoso libro de Breton, *L'Amour fou*, de 1937. En él, el poeta francés retoma la temática de la *flânerie* por París que ya había descrito en *Nadja* y la centra en el exaltante paseo nocturno con Jacqueline Lamba por Les Halles (denominada *La nuit du tournesol*) vibrante por la pansexualidad intercurrente entre su pareja y la ciudad, en la "maravillosa precipitación del deseo".

Los conceptos "deseo" e "imaginario"han sido ampliamente abordados por la cultura francesa a partir de 1960, en particular por Deleuze y por Lyotard, que retoman la temática de la liberación de la vivencia individual iniciada por los surrealistas. Los situacionistas, al rechazar el culto surrealista por lo irracional y lo inconsciente, conciben el deseo como una elección consciente del individuo.

Al mismo tiempo no aceptan, por limitadora, la identificación del deseo con el deseo amoroso o sexual. Debord, en 1958, critica la participación del surrealismo "en aquella propaganda burguesa que presenta al amor como única aventura posible en las condiciones modernas de la existencia". En el editorial titulado "Amère victoire du surrealisme" (*Internationale Situationniste*, núm. 1), Debord declara: "Para nosotros el surrealismo sólo ha sido una primera experiencia revolucionaria en la cultura, experiencia que ha

coincidence; it moves around the psychogeographic relief of a predisposed apparatus, making it a conscious waste of useful time. The alternating, disorientating psychological and playful effects set off in the individual are linked to an analytical and ecological observation of the urban environment in all its precise morphological, economic and social construction.

On the subject of psychogeography, we should mention Abdelhafid Kathib's meticulous study of the streets, traffic flow and *unité d'ambiance* of Les Halles (published in the second issue of *Internationale Situationniste*, Paris, 1958).

The attraction which the situationists felt for Les Halles by night recalls a famous book by Breton, *L'Amour fou* (1937). In it, the French poet picks up the theme of *flânerie* around Paris already described in *Nadja*, concentrating here on the exhilarating night-time wander around Les Halles with Jacqueline Lamba (entitled *La nuit du tournesol*), vibrant with the pansexuality running between the couple and the city, in a "marvellous hurling of desire."

The concepts "desire" and "imaginary" have been amply dealt with by French culture since 1960, particularly by Deleuze and Lyotard, who return to the themes of liberation of individual experience which had been initiated by the surrealists. The situationists, in their rejection of the surrealist cult of the irrational and the unconscious, conceived of desire as a conscious choice made by the individual. At the same time, they did not accept the identification of desire

caído muy pronto. Hay que ir más lejos".

Los situacionistas recibían algunas de las influencias surrealistas de su proximidad a Henri Lefebvre: Guy Debord, Michèle Bernstein y Raoul Vaneigem tuvieron largas sesiones de trabajo con él entre 1960 y 1961 en Estrasburgo y en Nanterre, donde el filósofo francés impartía clases de sociología (planteada como teoría crítica de la sociedad en oposición al cientifismo, al positivismo y a la epistemología dominantes). De joven, Lefebvre había tenido relaciones importantes y complejas con el surrealismo; en 1922, cuando formava parte del grupo Philosophies, participó activamente en las actividades de la central surrealista en la rue Jacques-Callot. La transformación de lo cotidiano, terreno de acción del *gauchisme*, es el estilo de vida practicado por Lefebvre que él transmitirá a los situacionistas. El análisis de lo vivido es llevado a lo cotidiano: su teoría, expuesta en el primer volumen de la *Critique de la vie quotidienne* (1946) y en *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (1961), es el punto de contacto con el grupo situacionista, definido por él como "la única vanguardia después del surrealismo". En el segundo volumen, Lefebvre formula la "teoría de los momentos de la vida", es decir, la valoración de los instantes, de aquellos momentos de la vida cuotidiana – en especial, la urbana (a pesar de su degradación) –, tales como el momento del conocimiento, el de la acción, el del reposo y el del amor.

Los situacionistas discuten y profundizan con él esta teoría en su revista, y la ligan a su "construcción de las situaciones".[3] De hecho, para "inventar" las situaciones hay que "profundizar" en los momentos e identificar sus instantes; es decir, transformar y descentralizar los momentos. De ello se deduce una conexión evidente entre la crítica de la vida cotidiana (Lefebvre), el proyecto de transformación de la vida (Breton) y de situación y subversión (Debord) mediante el rechazo común de la vida programada por la modernidad. Otro elemento importante ligado a la teoría crítica de la vida cotidiana es el apoyo de Lefebvre

with amorous or sexual desire, seeing it as "a limitation". In 1958, Debord criticised Surrealism's part in "that bourgeois propaganda which presents love as the only adventure possible in the modern conditions of existence." In the same editorial, entitled "Amère victoire du surréalisme" (*Internationale Situationniste*, no.1), Debord adds: "for us, Surrealism was just an early revolutionary experience in culture, an experience which was soon to lose importance. We have to go further."

The reason behind the situationists' adoption of some surrealist influences is also to be found in their proximity to Henri Lefebvre: Guy Debord, Michèle Bernstein and Raoul Vaneigem held long working sessions with him in 1960 and 1961 in Strasbourg and Nanterre, where the French philosopher taught sociology from the point of view of a critical theory of society as opposed to the dominant trends of scientism, positivism and epistemology. As a young man, Lefebvre had had major and complex relations with Surrealism; in 1922, when he was part of the group Philosophies, he had taken an active part in the work of the surrealist headquarters in Rue Jacques-Callot. The transformation of the everyday, the sphere of action of *gauchisme*, was the lifestyle practised by Lefebvre which he was to transfer to the situationists. The analysis of experience was applied to the everyday: his theory, expounded in the first volume of the *Critique de la vie quotidienne* (1946) and in *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (1961), was the point of contact with the situationist movement, which he defined as "the only vanguard after Surrealism". In volume two, Lefebvre formulates the "theory of moments in life" –that is, the valuing of instants, of those moments of everyday life –particularly urban life (despite its degradation)– such as the moments of knowledge, action, rest and love.

The situationists discussed and explored this theory with him in their journal, linking it to their "construction of situations."[3] To "invent" the situation we have to "explore" the moments

a la crítica del urbanismo de los años cuarenta y cincuenta llevada a cabo por los situacionistas desde sus orígenes en la Internationale Lettriste y por Asger Jorn y Constant en Cobra.

La crítica de Lefebvre al urbanismo como técnica aplicada por el Estado, en especial durante el decenio 1960-1970, es una crítica radical.

"O el espacio urbano se convierte en la obra de sus propios usuarios, o será inaceptable", declara; y, de entre todas las utopías, destaca el modelo de la arquitectura ambiental situacionista de Constant y su proyecto de *New Babylon*, ligado a la teoría lefebvriana de los momentos y eje fundamental del urbanismo unitario.

La pintura industrial de Pinot Gallizio, decorador de metros y metros de telas pintadas para envolver con pintura estos ambientes, está muy ligada a este escenario situacionista de nuevos entornos urbanos climatizados, colgantes y móviles. A principios de 1958 el artista italiano había empezado a pintar en Alba, con el hijo Giors Melanotte, los primeros rollos "industriales" con técnicas de estampado, de pintura al óleo y de resinas. El primer rollo es una tela de 68 metros de largo por 75 centímetros de alto; esta pintura refleja el nuevo concepto cuantitativo y político de producción elaborado por la IS, capaz de inflacionar el mercado artístico con tal de llegar a la "superación del arte". Son cuadros que ya no se miden en centímetros, que no se enmarcan y que no tienen cristal como aquellos que tienen un valor de mercado susceptible de aumentar; se trata de metros, de decenas de metros, de quilómetros de pintura para todo el mundo, pintura que se puede cortar a piezas, que se puede envolver y de la que se pueden hacer alfombras, sofás, vestidos, decorar mesas y ambientes; es una pintura para ser usada, vivida y destruida con conductas colectivas.

A la racionalidad fría y tecnocrática del objeto proyectado por el diseñador, Gallizio y la IS contraponen, con la pintura industrial, un producto artístico banalizado y desvalorizado que todo el mundo pueda comprar para hacer de él un uso (surrea-

and individualize the instants –that is, transform and decentralize the moments. An obvious connection is manifested between the critique of everyday life (Lefebvre), the undertaking of transforming life (Breton) and of situation and subversion (Debord) in the form of a common rejection of the programmed life of Modernism.

Another important element linked to the critical theory of everyday life was Lefebvre's support for a critique of urbanism in the forties and fifties, as conducted by the situationists since their beginnings in the Internationale Lettriste, and by Asger Jorn and Constant in Cobra. Lefebvre's critique of urbanism as a state-applied technique, particularly in the sixties, was radical.

"Urban space must become the work of its users, or be unacceptable", he declared; among all utopias, he pointed up Constant's model of situationist environmental architecture and his *New Babylon* project, both related to his own theory of moments and central to the ideas of an unitary urbanism.

The industrial painting of Pinot Gallizio, that decorator of metres and metres of painted canvas to wrap up these settings with painting, was very much linked to the situationist scene of new urban settings, enclosed, suspended and mobile. In Alba, in early 1958, the Italian artist had begun, with the younger Giors Melanotte, to paint the first "industrial" rolls with printing techniques, in oils and resins. The first roll was a canvas 68 metres long and 75 centimetres high; this painting reflected the new political concept of production in bulk developed by the IS, with a view to inflating the art market, thereby "surpassing art". These are paintings which are not measured in centimetres and have no frames or protective glass like those with a market value prone to speculation; they are measured in metres, in tens of metres, kilometres of painting for everyone, paintings which can be cut up into pieces, used to wrap things up in or make tablecloths, sofas and clothes, to decorate tables and spaces; it is painting to be used, lived and destroyed by collective action.

lista) subjetivo e imaginativo.[4]

Esta realización de una *unité d'ambiance* que los situacionistas, con la deriva y la psicogeografía, ponían como condición esencial para las premisas del urbanismo unitario, es teorizada por Gallizio en el "Manifesto della pittura industriale - per un'arte unitaria applicabile" (1959). El artista afirma que hay que llevar a cabo una reevaluación de la esfera sensorial y fantástica a la que se pueda llegar mediante una utópica armonización con el evolucionismo científico, a partir de un uso maravilloso de la técnica preconizado los futuristas (era amigo de Farfa y de Mino Rosso) y por Gaston Bachelard, de quien era un atento lector.

A través del urbanismo unitario el artista ya no es el artífice de formas inútiles o ineficaces, sino que se convierte en constructor de entornos y de formas de vida completos y en el animador de una esteticidad difusa y amenazante: "Señores todavía poderosos de la tierra, tarde o temprano nos daréis las máquinas para que podamos jugar, o nos las construiremos nosotros para poder ocupar aquel tiempo libre que vosotros, con una insana codicia, queréis hacernos ocupar a base de banalidades para vaciarnos de manera progresiva el cerebro. Nosotros utilizaremos estas máquinas para pintar las autopistas, para fabricar los más fantásticos tejidos, tejidos que las masas alegres vestirán con sentido artístico durante un solo minuto. Quilómetros de papeles estampados, grabados y coloreados enaltecerán a las más extrañas y entusiastas masas. Casas de cuero pintado, trabajado, lacado, casas de metal y de aleaciones, de resinas y de cimientos vibrantes, constituirán un desigual y continuo momento de *shock* en la tierra. Fijaremos según nos parezca las imágenes con cámaras cinematográficas y de televisión que el genio colectivo del pueblo ha creado y que vosotros – muy mal, por cierto – habéis usado hasta ahora para ir a parar al reino absoluto del aburrimiento. Todo el mundo vivirá la alegría del color y de la música; los aires arquitectónicos de los gases coloreados, de las paredes calientes, de los

In contrast the cold, technocratic rationality of the designer object, Gallizio and the IS set up industrial painting, an artistic product rendered prosaic and stripped of value, which everyone could buy and put to a subjective, imaginative (surrealist) use.[4]

This *unité d'ambiance* that the situationists established as a basic condition, along with dérive and psychogeography, for the premises of unitary urbanism was expounded as a theory by Gallizio in the "Manifesto della pittura industriale – per un'arte unitaria applicabile" (1959). The artist stipulated that it was time for a re-evaluation of the sphere of the senses and the fantastic, by means of a utopian harmonization with scientific evolutionism, making the marvellous use of technology proposed by the futurists (he was a friend of Farfa and Mino Rosso) and Gaston Bachelard, of whom he was an avid reader.

With the advent of unitary urbanism, the artist ceased to be the artificer of useless or ineffectual forms to become the creator of complete settings and ways of life and the driving force of a widespread, fearful aesthetic: "Still powerful lords of the earth, sooner or later you will give us machines to play with, or we will build them ourselves to occupy the free time which you, with insane eagerness, wish to see us occupy with trivialities and gradual brain death. We will use these machines to paint motorways, to produce the most fantastic fabrics which the happy masses will wear with great artistic feeling for a single minute. Kilometres of printed, engraved and painted paper which will exalt the strangest acts of folly firing enthusiasm. Houses of painted, worked, lacquered leather, houses of metal and alloys, resins and vibrating foundations, will create an unpredictable, constant moment of shock. We will produce images to our liking with film and television cameras, devices created by the collective genius of the people, which so far only you have used –very badly, incidentally– to lead us all into the absolute reign of boredom. Everyone will enjoy

infrarrojos que nos traerán la eterna primavera... signos poéticos de color crearán momentos emotivos y nos darán la infinita alegría del momento mágico-creativo colectivo, plataforma de nuevos mitos y de nuevas pasiones... Estamos muy cerca del estado salvaje con instrumentos modernos: la tierra prometida, el paraíso y el edén sólo pueden ser el aire que respiramos, comer, tocar y penetrar".

La afirmación de Gallizio se fundamenta en la "otra" utilización de la máquina en una sociedad nueva:

"Hay que dominar a la máquina y obligarla al gesto único, inútil, antieconómico y artístico para crear una sociedad nueva, antieconómica pero poética, mágica y artística".[7]

En la magnífica utopía situacionista, Gallizio prefigura, con Debord, Jorn y Constant una sociedad postindustrial para una nueva humanidad, libertaria, comunitaria y socialista basada en la tecnología cibernética, donde la existencia cotidiana sea reconducida hacia una dimensión estética bajo el signo de la espontaneidad y de la libertad, en un status bretoniano de revolución permanente.

(1) Guy Debord: "La théorie de la dérive", en *Les Lèvres Nues* núm. 9, Bruselas, noviembre de 1956; vuelto a publicar en *Internationale Situationniste* núm. 2, París, diciembre de 1958.

(2) Respecto a este tema, véase Mirella Bandini: *La vertigine del moderno - percorsi surrealisti*, Roma, 1986. Algunos paralelismos están trazados por la misma autora en *L'estetico e il politico. da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Roma, 1977.

(3) André Breton: *Entretiens* (con A. Parinaud), París, 1952.

(4) André Breton: "Pont-Neuf" en *La Clé des Champs*, París, 1953.

(5) Las relaciones entre Lefebvre y Debord están descritas en el libro autobiográfico de Henri Lefebvre: *Le temps des méprises*, París, 1975.

(6) La primera manifestación pública de la pintura industrial de Pinot Gallizio tuvo lugar en la Galleria Notizie (dirigida por Luciano Pistoi) en Turín en Mayo de 1958. Junto a la puerta de entrada había un metro de sastre de madera; la venta se hacía por metros de pintura.

(7) El "Manifesto della Pittura Industriale" de Pinot Gallizio está publicado en *Notizie Arti Figurative* núm. 9, Turín, 1959; en francés, en *Internationale Situationniste* núm. 3, París, 1959.

BIBLIOTECA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA GRANADA

the delight of colour and music; the architectonic airs of the coloured gases, the warm walls and infrared rays which an eternal springtime will give us... poetic coloured signs will produce emotive moments and give us the infinite joy of the magic moment of collective creativeness, a platform for new myths and new passions... we are close to the primitive state but equipped with modern means: the promised land, paradise, eden can only be the air we breathe, eat, touch, invade."

Gallizio's statement is based on the "other" use of the machine in a new society: "We have to master the machine and command it to the single, useless, anti-economic and artistic gesture to create a new society which is anti-economic but poetic, magical and artistic."[7]

In this magnificent situationist utopia, Gallizio, along with Debord, Jorn and Constant, anticipates a postindustrial society for a new humankind which is libertarian, communal and socialist, based on cybernetic technology; a humankind in which everyday existence is rechannelled towards an aesthetic dimension under the sign of spontaneity and freedom, in a Bretonian state of permanent revolution.

(1) Guy Debord, "La théorie de la dérive" in *Les Lèvres Nues* no.9, Brussels, November 1956; republished in *Internationale Situationniste* no.2, Paris, December 1958.

(2) On this question, see Mirella Bandini, *La vertigine del moderno - percorsi surrealisti*, Rome, 1986. The same author has drawn some parallels in *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista, 1948-1957*, Rome, 1977.

(3) André Breton, *Entretiens* (with A. Parinaud), Paris, 1952.

(4) André Breton, "Pont Neuf", in *La Clé des Champs*, Paris, 1953.

(5) The relations between Lefebvre and Debord are described in the autobiographical book by Henri Lefebvre, *Le temps des méprises*, Paris, 1975.

(6) The first public manifestation of industrial painting by Pinot Gallizio took place at the Galleria Notizie (Directed by Luciano Pistoi) in Turin in May 1958. Next to the entrance there was a tailor's wooden metre rule; the painting was sold by the metre.

(7) Pinot Gallizio's "Manifesto della Pittura Industriale" was published in *Notizie Arti Figurative* no.9, Turin, 1959. In French, in *Internationale Situationniste* no.3, Paris, 1959.

Lorsqu'on lui demande s'il aimerait
WHEN ASKED IF HE WOULD LIKE
un Dubonnet avant le dîner,
A DUBONNET BEFORE DINNER,
mon oncle répond qu'il aimerait
MY UNCLE REPLIES THAT HE WOULD LIKE
un Dubonnet avant n'importe quoi
A DUBONNET BEFORE ANYTHING!

vær i go' form

AIR

Vespa

IN

DUST

COSMOS SENNEP

FANS FOR

AIRSCREW

OUTMODED PHILOSOPHY

SOMETHING is wrong, but who
pulling the wool over whose eyes?

Busoni himself seemed always to have
been recognized as not only a great
musician but as a musical thinker
who might have resolved the crisis in our music
all that he did. His failure is noble

Fin de Copenhague Asger Jorn. 1957

Dix minutes après, l'émotion étant dissipée, on buvait le champagne

There's no whiteness

VIVE L'ALGÉRIE LIBRE

«Beaucoup de militaires conseillent les djebels pour guérir rapidement « la difficulté d'être. »

Thomas McDonough

La deriva y el París situacionista

En 1957, en vísperas de la fundación de la Internacional Situacionista, Guy Debord produjo dos insólitos planos de París que publicó con la ayuda de su amigo, el pintor danés Asger Jorn. *Discours sur les passions de l'amour* era un plano desplegable independiente, mientras que *The Naked City* formaba parte de la obra de Jorn de 1958 *Pour la forme*. La producción de estos planos coincidió con uno de los momentos principales de la intervención situacionista en el ámbito de la cultura visual. En ese mismo año, Debord y Jorn compusieron la novela-collage *Fin de Copenhague*, y al año siguiente la más ambiciosa *Mémoires*. También a ese período pertenece la segunda película de Debord: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Al igual que los planos, estas obras tenían un cierto carácter retrospectivo: exponían actividades e ideas del pasado y evaluban su futuro interés para la Internacional Situacionista.

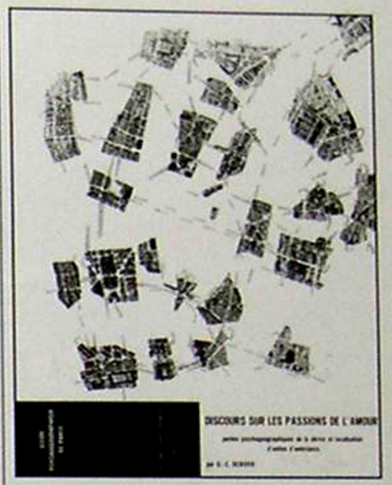
Sin embargo, el estudio de estos dos planos no puede limitarse a su relación con la historia del situacionismo; hay que interpretarlos también en relación con las ideas contemporáneas sobre la ciudad, la vida cotidiana y la representación de dichos ámbitos en una etnografía urbana de posguerra.

En ambos planos, la típica presentación unitaria de la ciudad se fragmenta, y, en lugar de una ciudad "siempre visualmente presente, mostrada en su totalidad" (según la nota explicativa de Louis Marin sobre la función descriptiva de los planos)[1], se nos ofrece una "guía psicogeográfica" de un conjunto de islas, de zonas escogidas de París aisladas entre ellas por medio del fondo blanco del plano.

Estas zonas, recortadas de un plano comercial de la ciudad, representan diferentes *unités d'ambiance* que tan sólo se vinculan entre sí a través de flechas rojas que señalan los distintos "gradientes psicogeográficos" intersticiales.[2]

La palabra *psicogeografía*, neologismo creado por los situacionistas, se refiere a los efectos que "el entorno geográfico, organizado o no conscientemente," producía en "las emociones y en el comportamiento de los individuos".[3] Debord, en sus largas derivas por París llegó a creer que "las ciudades presentan un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y vórtices que nos disuaden de entrar o salir según qué zonas."[4] Estos planos describen estas características, y, a la vez, recrean la ciudad mediante la evocación de espacios conocidos por sus habitantes, pero que escapan a la atención del cartógrafo. ¿Qué mapa convencional incluiría la observación de que "el barrio parisino situado entre la Place de la Contrescarpe y la rue de l'Arbalète conduce... al ateísmo, al olvido y a la desorientación de las influencias habituales"?[5] Los distintos fragmentos de la ciudad reunidos en estos planos conforman unidades contrarias a los símbolos del cartógrafo y a las divisiones administrativas.

Los planos de Debord y los planos convencionales utilizados en su elaboración constituyen dos formas incompatibles de representar el mismo territorio, ofreciendo cada uno una lectura determinada, no solamente de la geografía, sino también de la historia de la ciudad. Para Debord y los situacionistas, la historia de la ciudad moderna se caracterizaba por una homogeneización creciente del espacio. Durante los años de elaboración de estos planos, las bolsas de subdesarrollo que constituían los focos



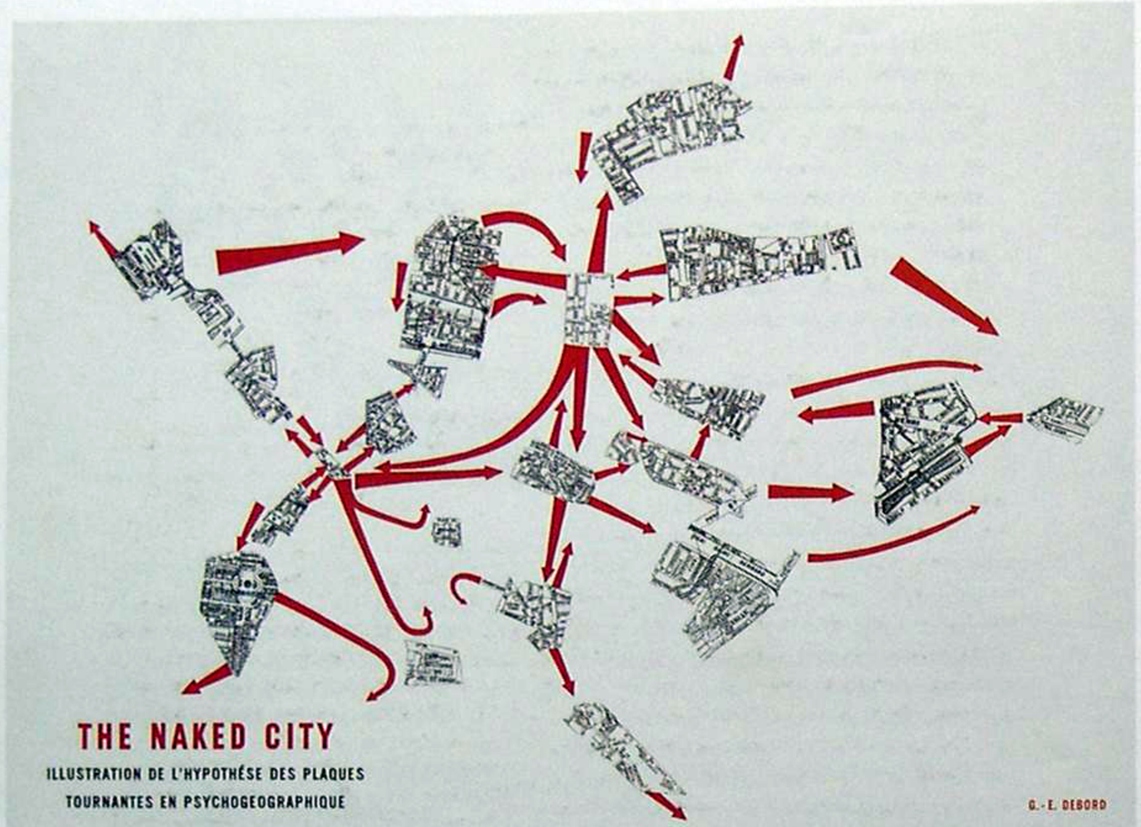
THE DÉRIVE AND SITUATIONIST PARIS

In 1957, on the eve of the founding of the Situationist International, Guy Debord produced two unusual maps of Paris. Published with the help of his friend, the Danish painter Asger Jorn, *Discours sur les passions de l'amour* was an independent, folded map, while *The Naked City* was included in Jorn's tract *Pour la forme* of 1958. Their production coincided with one of the high points of situationist intervention into the spheres of visual culture. Debord and Jorn composed the collage novel *Fin de Copenhague* in the same year, and the more ambitious *Mémoires* in 1958. Debord's second film, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, also dates from this period. Like the maps, these works had something of a retrospective character, summarizing past activities and concerns and assessing their future relevance for the Situationist International.

Yet in discussing these two maps, it is not enough to note their context within situationist history; they must also be understood in their relation to contemporaneous ideas about the city, everyday life, and the representations of both spheres in a postwar urban ethnography.

Both maps fragment the totality of the city typically presented by such images. Instead of a city "always already visually present, fully offered to full view" (to quote Louis Marin's summary of the map's descriptive function)[1], we are given a "psychogeographical guide" to an array of islets, selected zones of Paris, which are isolated from one another by the white ground of the chart. These zones, collaged from a commercial map of the city, represent distinct "unities of ambiance" and are linked only by red arrows, symbols demarcating the various interstitial "psychogeographic gradients."[2]

Psychogeography, a situationist neologism, referred to the effects which "the geographical environment, consciously organized or not," had on "the emotions and behavior of individuals."[3] In this extensive dérives through Paris, Debord came to believe that "cities have a psychogeographical relief, with constant currents, fixed points and vortexes which strongly discourage entry into or exit from certain zones."[4] These maps delineate these features, and in the process recreate the city through an evocation of spaces known essentially to their inhabitants, but which elude the attentions of the map-maker. What conventional map could register the observation that "the district in Paris between the Place de la Contrescarpe and Rue de l'Arbalète conduces... to atheism, to oblivion, and the disorientation of habitual influences?"[5] The various fragments of the city assembled here are unities which



de contradicción urbana se encontraban en proceso de extinción. Hacia mediados de los años cincuenta, la cultura consumista de la posguerra se hacía visible en París con la modernización de las fachadas de numerosas tiendas y cafés; los viejos edificios iniciaban el proceso de restauración conocido como el *ravalement des façades* tras la orden de limpieza decretada en 1958 por Pierre Sudreu, el entonces Ministro de la Construcción.

Con los proyectos de renovación y sustitución del tejido social promovidos por Malraux en el Marais y en la Île St. Louis, París se convertía gradualmente en el museo urbano que conocemos en la actualidad.[6]

En los años sesenta, Debord describiría estos cambios como componentes intrínsecos de las consecuencias espaciales de la producción capitalista. Basándose en la afirmación de Marx y Engels en el Manifiesto Comunista que la burguesía "había creado un mundo a partir de su propia imagen", Debord constataba las cualidades unificadoras y homogeneizadoras del espacio en el capitalismo tardío. El "libre espacio del bien de consumo", el espacio del espectáculo, exige la destrucción de "la autonomía y de la cualidad de los espacios".[7] De hecho, la relación del espectáculo con la modernidad se concretaría en este punto, puesto que una de las funciones primordiales del espectáculo consiste en difundir los mitos totalizadores y universalizadores de la modernidad.

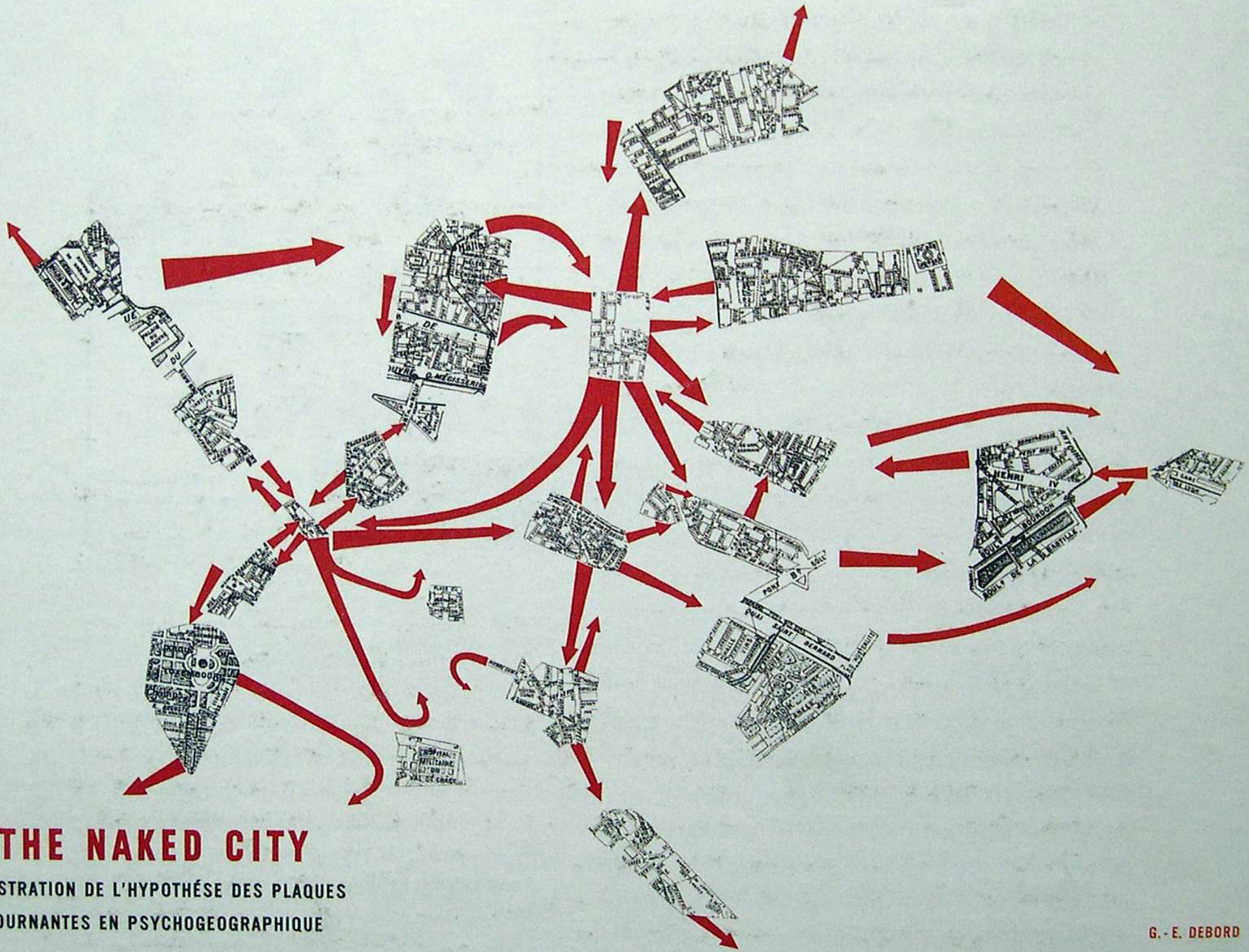
En otras palabras, el espectáculo debe proyectar una imagen unificadora y homogeneizadora sobre el espacio urbano, incluso en aquellos casos en que persisten elementos premodernos o zonas de contradicción y heterogeneidad. Dado que la modernidad no es nunca un proceso acabado o completo, el espectáculo se convierte en necesario para mantener la representación ideológica burguesa de la "naturalidad" de su mundo.[8]

La sociedad del espectáculo y su correspondiente práctica espacial se basa en una sincronicidad y homogeneidad absolutas. Debord, en un artículo publicado un año antes de la creación de sus pla-

resist the cartographer's symbols and the administrator's boundary lines.

Debord's maps and the conventional maps from which they are composed represent two mutually incompatible ways of dividing up the same territory, each of which represents a particular reading not merely of the geography of the city, but of the city's history itself. For Debord and the situationists, this history of the modern city was one of an increasing spatial homogenization. Pockets of uneven development, sites of urban contradiction, were quickly disappearing in the very years these maps were being researched and created. By the middle 1950s postwar consumer culture was making its visual mark in Paris as large numbers of shops and cafés modernized their fronts; older buildings began the process of restoration known as the *ravalement des façades*, after the order to clean their exteriors issued by Minister of Construction Pierre Sudreau in 1958. Along with Malraux's gentrification projects in the Marais and the Île St. Louis, Paris was gradually becoming the urban museum we know today.[6]

Later in the 1960s Debord would theorize these local events as integral components of capitalist production's effect on space. Developing on Marx and Engels' statement in the Communist Manifesto that the bourgeoisie "created a world after its own image," he wrote on the unifying and homogenizing quality of late capitalist space. The "free space of the commodity" — the space of consumption, of spectacle — demands the destruction of "the autonomy and quality of spaces."[7] In fact, the spectacle's relation to modernity may be specified around precisely this point. One of the spectacle's primary functions can be described as being the bearer of modernity's totalizing and universalizing myths. That is, it is the role of the spectacle to project an image of unification and homogenization over urban space, even when pre-modern elements, or sites of contestation and heterogeneity, persist. Given that modernity is never a finished or complete process, the spectacle is necessary to



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÉSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G.-E. DEBORD

nos psicogeográficos, cita otro plano elaborado por dos investigadores que trabajaban para el sociólogo urbano Paul-Henry Chombart de Lauwe.[9] Dicho plano muestra los movimientos durante el año 1950 de una joven mujer residente en el burgués XVIe arrondissement de París. Sus itinerarios definen casi exclusivamente un triángulo cuyos vértices se corresponden con su propia vivienda, con la de su profesora de piano y con la Escuela de Ciencias Políticas. Debord describe este plano como un ejemplo de "poesía moderna capaz de provocar reacciones emocionales agudas (en este caso, de indignación por el hecho de que haya gente que viva de esta manera)."[10] En contraste con esta imagen de utilización racional del espacio urbano, la deriva situacionista vagaba por la ciudad en busca de *unités d'ambiance* subversivas, de espacios de no-sincronicidad y de contradicción productiva. Tal como indica el título *Discours sur les passions de l'amour*, la ciudad se tendría que experimentar, no como un lugar homogéneo, sino como un medio ambiental de posibles trayectorias. Basándose en una experiencia desobjetivizadora de la ciudad, la deriva intentaba fragmentar el carácter unitario y homogéneo del espectáculo – fragmentación que quedaba registrada gráficamente en los planos-collage psicogeográficos de 1957.

La representación de los movimientos urbanos de un peatón realizada por Chombart de Lauwe, muestra gráficamente la influencia de los estudios sobre etnografía urbana de la Escuela de Chicago, conocidos por Debord.[11] De hecho, un análisis de la etnografía urbana puede revelar buena parte de la naturaleza de la deriva.

Este campo de estudio surgió en la Universidad de Chicago durante los años veinte de la mano de un grupo de destacados profesores (como Robert Park y Ernest Burgess) que "presionaron a sus alumnos para que iniciaran un estudio de la ciudad como si se tratara de un escenario exótico".[12] Los estudiantes, utilizando técnicas promovidas por la antropología de aquellos tiempos – principalmente la noción

maintain the bourgeoisie's ideological representation of the "naturalness" of its world.[8] The society of the spectacle is a society of absolute synchronicity and homogeneity, with its own corresponding spatial practice. In an article published one year before the creation of his psychogeographical maps, Debord cites a map created by two researchers working for the urban sociologist Paul-Henry Chombart de Lauwe.[9] It depicts the movements over the course of the year 1950 of a young woman living in the bourgeois XVIe arrondissement; her itineraries almost exclusively define a triangle whose points are her residence, that of her piano teacher, and the School of Political Science. Debord describes this map as an example of "a modern poetry capable of provoking sharp emotional reactions (in this case, indignation at the fact that there are people who live like that)."[10] In contrast to this image of the rationalized use of urban space, the situationist dérive roamed over the city in search of subversive *unités d'ambiance*, spaces of non-synchronicity and productive contradiction. As the title *Discours sur les passions de l'amour* suggests, the city should be experienced not as a homogenous field but as an emotionally ambient milieu of possible trajectories. Pursuing a de-reified practice of the city, the dérive sought to fragment the seamlessness of the spectacle — a fragmentation registered graphically in the collaged psychogeographic maps of 1957.

Chombart de Lauwe's careful plotting of one pedestrian's urban trajectory graphically marks his indebtedness to American sociologists of the Chicago School of urban ethnography, and Debord himself was well aware of this work.[11] In fact, an examination of urban ethnography may seem to reveal much about the nature of the dérive. The field emerged at the University of Chicago in the 1920s as a group of rather remarkable professors (including Robert Park and Ernest Burgess) "pressed their students to begin exploring the city as if it were a remote and exotic setting."[12] Adopting techniques

de Malinowski sobre la dialéctica "participante-observación" en el estudio de culturas nativas – se lanzaron a la calle con el objetivo de intentar entender lo desconocido de la ciudad, concretamente el *demi-monde* de los vagabundos, la delincuencia y la criminalidad. Eso supuso tener que convivir con o como las personas objeto del estudio – una forma de redescubrimiento de lo que más tarde Henri Lefebvre denominaría la *vie quotidienne*. Estos sociólogos detectaron "situaciones y actividades cargadas de significado entre las aparentemente más triviales"[13], de las cuales se deducían los rasgos de "culturas heterogéneas, densas y vivas presentes un poco más allá de las puertas de la Universidad."[14]

A primera vista, estas ideas son parecidas a las de los situacionistas sobre la deriva. De la misma manera que la etnografía urbana documentaba la morfología social de la ciudad, la deriva abordaba del análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de las fisuras de la trama urbana, del papel de los microclimas, del carácter específico y autónomo de los distritos administrativos, y, sobre todo, de la acción dominante de los centros de atracción.[15]

El París de Debord y de los situacionistas, al igual que el Chicago de Park y de sus colaboradores, se resistía a la totalización simple, y se percibía en cambio como un terreno discontinuo de clases sociales en competencia que se encontraban constantemente en el proceso de construcción de su propia ecología local.

Sin embargo, cabe preguntarse si en realidad las prácticas de Debord y de Park fueron igualmente transparentes para uno y otro.

Al fin y al cabo, la etnografía urbana siempre pretendió ser una representación escrita de una determinada (sub)cultura. Esta representación constituiría un claro testimonio que permitiría ordenar dar significado a la anárquica experiencia urbana en que se basaba.

El conocimiento surgiría así del hecho de "involucrarse de manera intensa e intersubjetiva" con las particularidades de la vida cotidiana de lo urbano

recently pioneered in anthropology – most notably Malinowski's notion of the "participant-observation" dialectic in the study of native cultures – these students engaged in fieldwork in an attempt to understand the urban other, generally the demi-monde of vagrancy, delinquency, and criminality. This meant living with, if not living like, those who were being studied – a precocious American rediscovery of what Henri Lefebvre would later call *la vie quotidienne*. Indeed these sociologists found "weighty significance in the apparently most trivial of scenes and activities,"[13] seeing in these particularities the outlines of "vigorous, dense, heterogeneous cultures located just beyond the university gates."[14]

At first glance these ideas seem quite close to those held by the situationists regarding the dérive. Just as urban ethnography documented the social morphology of the city, the dérive was concerned with the ecological analysis of the absolute or relative character of fissures in the urban network, of the role of microclimates, of the distinct, self-contained character of administrative districts, and above all of the dominating action of centers of attraction.[15]

The Paris of Debord and the situationists, like the Chicago of Park and his colleagues, was one which resisted easy totalization, being seen instead as a discontinuous terrain of competing social groups, each of which was constantly in the process of constructing its local ecology.

But were Debord's and Park's practices really so transparent to each other?

After all, urban ethnography always aimed to be the written representation of a given (sub)culture. This representation would constitute an authoritative account which ordered and made sense of the unruly experience of the city in which it was based.

Out of an "intense, intersubjective engagement" with the particularity of the everyday life of the urban other, knowledge was produced.[16]

Such knowledge production was never the primary goal of the dérive, and authoritative

desconocido.[16] En cambio, esta producción de conocimiento no fue nunca el principal objetivo de la deriva, y la elaboración de documentos escritos relevantes de esta índole era casi imposible (un hecho que el mismo Debord expuso cuando afirmaba que "las descripciones escritas no pueden ser más que contraseñas para entrar en este gran juego"[17]). Estas actitudes opuestas en cuanto a los documentos escritos señalan la profunda oposición entre la deriva y la etnografía urbana.

Dicha oposición se concreta en torno al planteamiento del paradigma participante-observación en el análisis etnográfico. El papel del etnógrafo consiste en "ir penetrando en un universo expresivo foráneo", construyendo un mundo de experiencias compartido como precondición para la interpretación etnográfica. El investigador que, con su implicación personal, lo logre, creará un ambiente de integración activa en un universo común" con la cultura objeto de estudio.[18]

Sin embargo, la deriva, con su interés por la "desorientación del comportamiento", rechaza precisamente este ambiente de integración.

Ello se hace patente cuando Debord escribe que la sensibilidad de la deriva se caracteriza por "un estilo de vida libre e, incluso, por ciertas diversiones consideradas dudosas." Algunos prototipos de esta actividad incluían, por ejemplo, "...entrar de noche en casas bajo orden de derribo; no dejar de hacer autostop para viajar sin destino por todo París durante una huelga de transporte público, con el objeto de empeorar la confusión; pasearse por catacumbas subterráneas de acceso prohibido al público, etc."[19]

La deriva parece básicamente vinculada a un proyecto de "desamparo" y "desarraigo" que sitúa a sus participantes en una posición de marginalidad respecto a cualquier cultura. En este sentido, se trata de una *technique du dépaysement*, tal como la denominó Lévi-Strauss para denotar una antropología más autorreflexiva.[20]

accounts of this practice are perhaps impossible — an idea Debord himself expressed when he commented that "written descriptions can be no more than passwords to this great game."[17] These opposing attitudes toward written accounts indicate a deeper opposition between the dérive and urban ethnography.

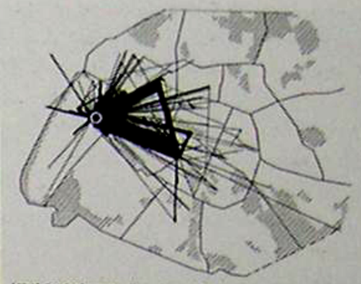
This opposition crystallizes around the question of the participant-observation paradigm for ethnographic analysis. The ethnographer's task is "a process of living one's way into an alien expressive universe," the building of a shared experiential world as a precondition of ethnographic interpretation. The successful fieldworker, through personal participation, will establish "an active at-homeness in a common universe" with the culture studied.[18] But it is precisely this at-homeness that the dérive denies, in its concern for "behavioral disorientation." This becomes clear when Debord writes that the dérive's sensibility is characterized by "a loose lifestyle and even certain amusements considered dubious" — prototypes for this activity include "... slipping by night into houses undergoing demolition, hitchhiking nonstop and without destination through Paris during a transportation strike in the name of adding to the confusion, wandering in subterranean catacombs forbidden to the public, etc."[19]

The dérive seems fundamentally linked to a project of "homelessness" or "uprooting" which places its participants in a position of marginality toward all cultures. In this sense it is a *technique du dépaysement* as Lévi-Strauss used the term to denote a more self-reflexive anthropology.[20]

In effect the dérive hypostatized one half of the experience of the ethnographic fieldworker: his or her experience as an exile. Fieldworkers have been described as "marginal natives" or "professional strangers,"[21] and the terms seem apt to describe those on a dérive — those who "during a certain period drop their work and leisure activities, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there."[22]

En efecto, la deriva objetivó una parte del trabajo del investigador etnográfico: su experiencia en el exilio. A estos investigadores se les ha calificado de "nativos marginales" o de "extranjeros profesionales"[21], términos que también parecen adecuados para describir a los sujetos de la deriva, a todos aquellos que "durante un cierto período abandonan su trabajo y sus actividades de ocio, dejándose absorber por la atracción de un determinado lugar y por los encuentros que allí suceden".[22] Parafraseando el comentario de Evans-Pritchard sobre estas investigaciones *in situ*, para tener éxito en la deriva, hay que ser capaz de abandonarse a sí mismo sin ningún tipo de reserva, someterse a lo que James Clifford denomina "perturbación de las expectativas personales y culturales."[23] En esta sumisión a lo accidental en la ciudad, el exiliado urbano comparte un mismo tipo de experiencia con el investigador que convive en una cultura extranjera; pero la deriva congela estos encuentros ambiguos y multivocales, y se niega a transformarlos en lecturas y exégesis definitivas: muy al contrario, se deleita precisamente en la heteroglosia de la metrópoli.

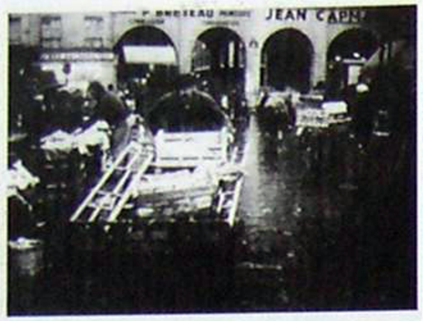
Mientras que la Escuela de Chicago, con sus estudios, pretendía llamar la atención acerca de la necesidad de reforma, los situacionistas rechazaban el humanismo implícito en el programa progresista de la etnografía urbana. El interés en desestabilizar la propia realidad mediante la apropiación de técnicas etnográficas tiene sus orígenes en la crítica del "humanismo antropológico" que hicieran Georges Bataille y los surrealistas en el período entreguerras. La antropología tradicional calificaba de "inocente" tanto al investigador como a su actividad interpretativa, ignorando la cualidad no recíproca de dicha actividad y su significación política. Críticos de la representación "colonial" pusieron en duda las taxonomías de la antropología, rechazando la voz unánime de toda autoridad etnográfica. En su lugar, permitían que coexistieran diversas opiniones, alterando los límites esta-



Trajet pendant un an d'une jeune fille du XVIe arrondissement
Le triangle central a pour sommets : le domicile, les leçons de piano et le cours de Sciences politiques
(Études de M. Albert et S. Antoine en 1950)

To paraphrase Evans-Pritchard's comment on fieldwork, to succeed in the dérive, one must be able to abandon oneself without reserve, to submit to what James Clifford calls "a derangement of personal and cultural expectations."[23] In this submission to the accident and happenstance of the city, the urban exile has much the same experience as the fieldworker in an alien culture, but the dérive freezes these ambiguous, multi-vocal encounters, refusing to transform them into definitive readings or exegeses; instead this practice revels in the very heteroglossia to be found in the metropolis.

If the Chicago School was interested in calling attention to the need for reform through its studies, the situationists rejected the humanism implicit in urban ethnography's progressivist agenda. Their interest in destabilizing their own reality through the appropriation of ethnographic techniques has its basis in the interwar critique of "anthropological humanism" by Georges Bataille and the circle of Surrealists around him. Traditional anthropology considered both the fieldworker and his or her interpretative activity as "innocent," ignoring the unreciprocal quality of this activity and its political significance. Critics of "colonial" representation called anthropology's taxonomies into question, refusing the unified voice of ethnographic authority. Rather, different types of voices were



blecidos entre distintos códigos culturales. Mientras que la antropología tradicional reposaba en conceptos de continuidad histórica o de estructura orgánica para establecer sistemas generales de significado, los etnógrafos surrealistas entendían la cultura como una realidad polémica, deleitándose en la desestablilización del sistema. Por una parte, estas ideas se fundaban en los escritos de Bataille sobre lo informe; y, por otra parte, en las luchas antiimperialistas. El tipo de etnografía deudora de Bataille (podemos añadir aquí a Lévi-Strauss) cuestionaba la realidad del colonizador mediante el retrato de las realidades culturales de otros pueblos.[24]

En este sentido, convendría apuntar que los situacionistas contaban entre sus miembros con numerosos inmigrantes magrebíes residentes en la región parisina, cuyas derivas podían considerarse como una inversión irónica de la mirada antropológica humanista.

La deriva, de un modo parecido al surrealismo etnográfico de entreguerras, era una técnica para desestabilizar los códigos culturales y oponerse a la realidad. Rechazando las categorías establecidas por la antropología tradicional, los situacionistas pretendían multiplicar el sentimiento de desarraigo que proporcionaba la deriva.

allowed to coexist, upsetting established boundaries maintained between different cultural codes. If traditional anthropology relied on concepts of historical continuity or organic structure in order to establish overarching systems of meaning, the ethnographic Surrealists understood culture to be a contested reality and reveled in disruptions within the system.

These ideas had their origin on the one hand in Bataille's writings on the *informe*, but they are also related to anti-imperialist struggles.

The type of ethnography indebted to Bataille (and here Lévi-Strauss may be included) sought to place the colonizer's reality in jeopardy through the portrayal of the cultural realities of other peoples.[24] In this regard it is worth noting that the Situationists included among their membership significant numbers of Moroccan and Algerian immigrants living in and around Paris; their dérives could be considered ironic reversals of the anthropological humanist's gaze.

Rather like interwar ethnographic Surrealism, the dérive was a technique for disrupting cultural codes and contesting reality. Refusing the hierarchies established by traditional anthropology, the Situationists sought to proliferate the sense of uprootedness provided by

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps Guy Debord, 1959

Por ejemplo, su "Embellecimiento racional de la ciudad de París" consistía en multiplicar la desorganización mencionada anteriormente:

"– Abrir el metro de noche, después de que haya pasado el último tren. Mantener los pasillos y las vías mal iluminados por débiles luces intermitentes.

– Mediante una cuidadosa reorganización de las escaleras de incendio y la cración de pasarelas cuando sea necesario, abrir los tejados de París para que se pueda pasear por ellos.

– Dejar los jardines públicos abiertos de noche. Dejarlos a oscuras. (En algunos casos se puede permitir una débil iluminación por consideraciones psicogeográficas).

– Dotar a los faroles de todas las calles de interruptores, para que la iluminación sea de control público."[25]

La deriva como *technique du dépaysement* provocaba alteraciones en la vida cotidiana, análogas a las que se acaban de exponer; momentos en que la aparente homogeneidad de la ciudad-espectáculo se rompía para dar a conocer la riqueza de posibilidades que ofrecía el movimiento a través de la ciudad moderna. No obstante, dichas posibilidades tenían una especificidad histórica. La deriva dejó de ser una potencialidad redentora para vivir en una ciudad capita-

the dérive. Their "Rational Embellishments to the City of Paris," for example, are designed to multiply exactly the kinds of derangement of habitual influences mentioned above:

"– Open the metro at night after the trains stop running. Keep the corridors and tunnels poorly lit by means of weak, intermittently functioning lights.

– With a careful rearrangement of fire-escapes, and the creation of walkways where needed, open the roofs of Paris for strolling.

– Leave the public gardens open at night. Keep them dark.(In some cases, a weak illumination may be justified by psychogeographical considerations.)

– Put switches on street lamps, so lighting will be under public control."[25]

The dérive as a *technique du dépaysement* created moments of disruption in everyday life analogous to these – moments in which the apparent homogeneity of the spectacle-city was fractured to reveal the richness of possibilities offered by movement through the modern city. Yet these possibilities were historically specific, and as spectacle culture assumed its canonic postwar forms in the later fifties the dérive ceased to be a redemptory potentiality for living

lista avanzada, en la medida en que en los años cincuenta la cultura del espectáculo adoptaba su forma canónica de posguerra. El propio título del plano de Debord, *The Naked City*, indica esta evolución. El nombre nos remite a un *film noir* americano de 1948 dirigido por Jules Dassin y pionero en la utilización de un estilo documental que incluía visiones diferentes de la vida de la calle en Nueva York.

Sobre la importancia de esta crítica urbana, el crítico de cine Parker Tyler describía cómo el propio cuerpo social era plenamente expuesto a través de la proyección de símbolos arquitectónicos: "la estructura enormemente compleja de una gran ciudad (...) representa el máximo obstáculo para los investigadores policiales, a la vez que proporciona pequeñas pistas" para la resolución del crimen.[25] Para Debord, las consecuencias de la apropiación del título *The Naked City* eran obvias. Al fin y al cabo, para los investigadores-situacionistas, París funcionaba de manera análoga, es decir, como un lugar de una modernidad urbana que constituía a la vez un obstáculo y una clave para la organización futura de la vida. Estudiosos del *film noir* han apuntado que este género, a pesar de su fascinación por el escenario urbano, refleja en realidad el declive de la metrópoli después de la Segunda Guerra Mundial. Según palabras de David Reid y Jayne Walker, se establecía "una demonización y un distanciamiento del paisaje urbano previo a su 'abandono' real, es decir, a la reorganización violenta de la vida urbana", según los proyectos de renovación de los años 50.[27] De un modo parecido, la práctica de la deriva se alimentaba de una ciudad que aún mostraba las huellas de las crisis de los años 30 y 40, y que el régimen de renovación de la posguerra, que Marshall Berman ha calificado como "el mundo de las autopistas", todavía no había dominado totalmente. Pero en los años cincuenta, Francia (como todo el occidente industrializado) presenciaba la construcción masiva de vivienda obrera fuera de la ciudad, en barrios periféricos o en *new towns*, con lo cual se garantizaba

in the late capitalist city. The very title of Debord's a map *The Naked City* suggests this evolution. The name refers to a 1948 American *film noir*, directed by Jules Dassin, which broke ground in the genre by utilizing a documentary style that included many views of New York's street life. The importance of this urban aesthetic was remarked by the film critic Parker Tyler, who explained how the social body itself was "laid bare" through the imaging of architectural symbol: "the vastly complex structure of a great city... is a supreme obstacle to the police detectives at the same time that it provides tiny clues..." to the solution of the crime.[25] The appropriation of this title had obvious resonances for Debord; after all, Paris functioned analogously for the situationist-detective as the site of an urban modernity which was both an obstacle and a key to a future organization of life.

Nevertheless scholars of *film noir* have written that the genre, for all its fascination with its urban setting, actually registers the decline of the metropolis after the Second World War. In the words of David Reid and Jayne Walker, it accomplished "a demonization and an estrangement from its landscape in advance of its actual 'abandonment' – the violent reshaping of urban life" under the renewal schemes of the 1950s.[27] The practice of the dérive similarly derived its energy from a city which still bore the marks of the crises of the 1930s and '40s and had not yet been fully subjected to the postwar regime of renewal which Marshall Berman has characterized as the "expressway world." However by the 1950s, France (as elsewhere in the industrialized West) was witnessing the massive development of working-class housing not in the center cities but in suburban new towns, a pattern of building which guaranteed the dispersal of large parts of the working class.[28] With this decline of urbanization, the city would no longer offer up the sites of contradiction and contestation so sought after by Debord.

The Naked City is not merely the city of the

la dispersión de gran parte de esta capa social.[28] La ciudad, afectada por el declive del proceso urbanizador, nunca más volvería a ofrecer las zonas de contradicción y de enfrentamiento que Debord tanto anhelaba. *The Naked City* no es solamente la ciudad del investigador-situacionista en busca de muestras ocultas de una vida no-objetivizada, sino que también es nuestra ciudad, una ciudad desnuda y silenciosa, sin historia y sin memoria. En este sentido, estos planos, más allá de representar una lucha continua por el control del espacio urbano, representan también las últimas articulaciones de una ciudad irreparable, un París que ya hemos perdido. La nostalgia ya era implícita en el momento de la creación de dichos planos, cuando Debord recordaba sus largos paseos por una ciudad que estaba cambiando. Como espectadores, esta nostalgia sólo nos resulta explícita hoy.

situationist-detective, searching out the concealed suggestions of a non-reified life; it is also our city, the city stripped bare and silent, shorn of history and memory. In this light, these maps come to stand as more than moments in an ongoing struggle over the control of urban space, they also stand as the last articulations of a city which is irretrievable, a Paris now lost to us. The nostalgia was implicit even in the moment of their creation, as Debord looked back on his years wandering through a city which was changing even at that moment; it can only be explicit for us as viewers today.

(1) Louis Marin: *Utopics: Spatial Play*, Atlantic Highlands, N.J., 1984, p. 202.
(2) Debord ya había propuesto la creación de mapas de este tipo en un artículo escrito dos años antes. Véase Guy-Ernest Debord: "Introduction á une critique de la géographie urbaine," *Les lèvres nues* núm.6 (setiembre 1955), p. 11-15; traducido al inglés como "Introduction to a critique of urban geography", en *Situationist International Anthology*, Ken Knabb, ed., Berkeley, Calif., 1981, p. 5-8.
(3) Ibid., p. 5.
(4) Guy Ernest Debord: "Théorie de la dérive", *Les lèvres nues* núm.9 (noviembre 1956), p. 6-13; una versión ligeramente distinta está traducida al inglés en "Theory of the dérive", *Situationist International Anthology*, p. 50-54.
(5) Debord, "Introduction to a critique of urban geography", p. 5.
(6) Todos estos hechos son descritos brevemente en John Ardagh: *The New French Revolution*, Nueva York-Evanston, 1968.
(7) Guy Debord: *La société du spectacle*, París, 1992, p. 129-130.
(8) T.J. Clark, en su análisis sobre la "Haussmannización", desarrolla implícitamente un punto relacionado con éste. Véase T.J. Clark: *The Painting of Modern Life*, Princeton, N.J., 1984, p. 23-78.
(9) Fueron M. Alibert y S. Antoine quienes estudiaron los movimientos de esta mujer. El plano que elaboraron aparece como Ilustración 6 en Paul-Henry Combart de Lauwe: "Paris et l'agglomération parisienne (1952)", en *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964*, París: Editions ouvrières, 1965, p. 50.
(10) Debord: "Theory of the dérive", p. 50.
(11) Debord citaba un estudio de Ernest Burgess en su "Théorie de la dérive" con el comentario que su "teoría de la distribución de las actividades socia-

(1) Louis Marin, *Utopics: Spatial Play* (Atlantic Highlands, N.J., 1984), p. 202.
(2) Debord had already proposed the creation of such maps in an article written two years earlier. See Guy-Ernest Debord, "Introduction á une critique de la géographie urbaine," *Les lèvres nues* no.6 (September 1955), p. 11-15; trans. as "Introduction to a critique of urban geography," in *Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb (Berkeley, Calif., 1981), p. 5-8.
(3) Ibid., p. 5.
(4) Guy Ernest Debord, "Théorie de la dérive," *Les lèvres nues* no.9 (November 1956), p. 6-13; a slightly different version is translated as "Theory of the dérive," in *Situationist International Anthology*, p. 50-54.
(5) Debord, "Introduction to a critique of urban geography," p. 5.
(6) All these events are briefly discussed in John Ardagh, *The New French Revolution* (New York and Evanston, 1968).
(7) Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris, 1992), p. 129-130; translated as *The Society of the Spectacle* (New York, 1994), p. 120.
(8) T.J. Clark, in his discussion of Haussmannization, implicitly develops a related point. See T.J. Clark, *The Painting of Modern Life* (Princeton, N.J., 1984), p. 23-78.
(9) M. Alibert and S. Antoine studied this woman's movements; the map appears as Figure no.6 in Paul-Henry Combart de Lauwe, "Paris et l'agglomération parisienne (1952), in *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964* (Paris, 1965), p. 50.
(10) Debord, "Theory of the dérive", p. 50.
(11) Debord cited a study of Ernest Burgess in his "Theory of the dérive," in which he wrote that the latter's "theory of Chicago's social activities as being distributed in distinct concentric zones, will undoubtedly prove useful in developing dérives." For Burgess' theory, see E.W. Burgess,

les de Chicago en zonas concéntricas resultará sin duda útil en el desarrollo de derivas". Sobre la teoría de Burgess, véase E.W. Burgess: "The Growth of the City," en *The City*, R. Park et al., eds., Chicago, 1925, p. 47-67.

(12) John van Maanen: *Tales of the Field: On Writing Ethnography*, Chicago-Londres, 1988, p. 17-18.

(13) Paul Atkinson: *The Ethnographic Imagination: Textual Constructions of Reality*, Londres-Nueva York, 1990, p. 165.

(14) John van Maanen: *op. cit.*, p. 17-18.

(15) Debord: "Theory of the dérive", p. 50.

(16) Véase James Clifford: "On Ethnographic Authority," *Representations* 1, no.2 (primavera 1983), p. 119-120.

(17) Debord: "Theory of the dérive", p. 53.

(18) James Clifford: *op. cit.*, p. 128-129.

(19) Debord: "Theory of the dérive", p. 53.

(20) Claude Lévi-Strauss: "The Concept of Archaism in Anthropology", en *Structural Anthropology*, Nueva York, 1963, p. 117.

(21) Véase *Marginal Narratives: Anthropologists at Work*, Morris Freilich, ed., Nueva York, 1970 y M. Agar: *The Professional Stranger*, Nueva York, 1980.

(22) Debord: "Theory of the dérive", p. 50.

(23) James Clifford: *op. cit.*, p. 119. Es importante señalar el parentesco de esta frase con el "trastorno racional de los sentidos" de Rimbaud, un claro precedente poético de la desorientación de la conducta en la deriva. Sobre E.E. Evans-Pritchard, véase su *Social Anthropology and Other Essays*, Nueva York, 1964, p. 82.

(24) Me he basado para este breve comentario sobre surrealismo etnográfico en el estudio de James Clifford en *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass, 1988.

(25) En *Potlatch* núm.23 (13.10.1955), traducido al inglés en Greil Marcus: *Lipstick Traces*, Cambridge, Mass., 1989, pp. 410-411. Como indica Marcus, este artículo era una revisión del texto de Breton "Investigaciones experimentales (sobre el embellecimiento irracional de una ciudad)" de 1933.

(26) Parker Tyler: *The Three Faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*, ed. rev., South Brunswick, N.J., 1967, p. 97.

(27) David Reid y Jayne L. Walker: "Strange Pursuit? Cornell Wolrich and the Abandoned City of the Forties," en *Shades of Noir*, Joan Copjec ed., Londres-Nueva York, 1993, p. 68.

(28) Para un análisis de los proyectos de renovación urbana en la América de los años cincuenta (con ciertas similitudes al caso francés), véase Stanley Aronowitz, False Promises: *The Shaping of American Working Class Consciousness*, Nueva York, 1973, pp. 382 y siguientes.

"The Growth of the City," in *The City*, R. Park et al., eds. (Chicago, 1925), p. 47-67.

(12) John van Maanen, *Tales of the Field: On Writing Ethnography* (Chicago and London, 1988), p. 17-18.

(13) Paul Atkinson, *The Ethnographic Imagination: Textual Constructions of Reality* (London and New York, 1990), p. 165.

(14) John van Maanen, *op. cit.*, p. 17-18.

(15) Debord, "Theory of the dérive," p. 50.

(16) See James Clifford, "On Ethnographic Authority," *Representations* 1, no.2 (Spring 1983), p. 119-120.

(17) Debord, "Theory of the dérive," p. 53.

(18) James Clifford, *op. cit.*, p. 128-129.

(19) Debord, "Theory of the dérive," p. 53.

(20) Claude Lévi-Strauss, "The Concept of Archaism in Anthropology," in *Structural Anthropology* (New York, 1963), p. 117.

(21) See *Marginal Narratives: Anthropologists at Work*, ed. Morris Freilich (New York, 1970) and M. Agar, *The Professional Stranger* (New York, 1980).

(22) Debord, "Theory of the dérive," p. 50.

(23) James Clifford, *op. cit.*, p. 119. It is worth noting this phrase's unintentional echo of Rimbaud's "rational disordering of the senses," which was certainly a poetic precedent for the behavioral disorientation of the dérive. For E.E. Evans-Pritchard, see his *Social Anthropology and Other Essays* (New York, 1964), p. 82.

(24) This brief discussion of ethnographic Surrealism is indebted to that of James Clifford in *The Predicament of Culture* (Cambridge, Mass, 1988).

(25) In *Potlatch* no.23 (13 October 1955), translated in Greil Marcus, *Lipstick Traces* (Cambridge, Mass., 1989), p. 410-411. As Marcus notes, this article was a revision of Breton's "Experimental Researches (On the Irrational Embellishment of a City)" of 1933.

(26) Parker Tyler, *The Three Faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*, rev. ed. (South Brunswick, N.J., 1967), p. 97.

(27) David Reid and Jayne L. Walker, "Strange Pursuit? Cornell Wolrich and the Abandoned City of the Forties," in *Shades of Noir*, ed. Joan Copjec (London and New York, 1993), p. 68.

(28) For a discussion of urban renewal in 1950s America which parallels the French case in several respects, see Stanley Aronowitz, *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness* (New York, 1973), p. 382ff.

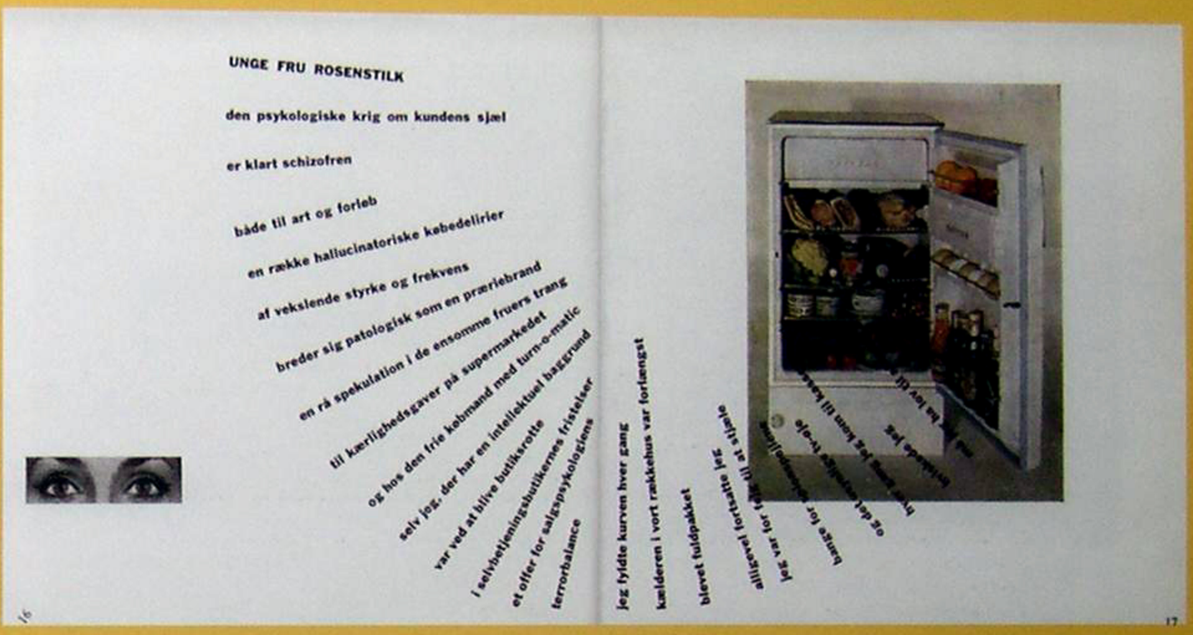


Ilustración de: Illustration from:
Det naturlige smil af Jorgen Nash
Jorgen Nash, 1965

Publicaciones de la Bauhaus Situationniste
Publications of the Bauhaus Situationniste
Hanegal Jørgen Nash. 1961
Stavrim, Sonetter Jørgen Nash, Asger Jorn. 1961
***Draka Bygget* no. 2-3**
J. Nash. K. Lindell. J.J. Thorsen. 1963

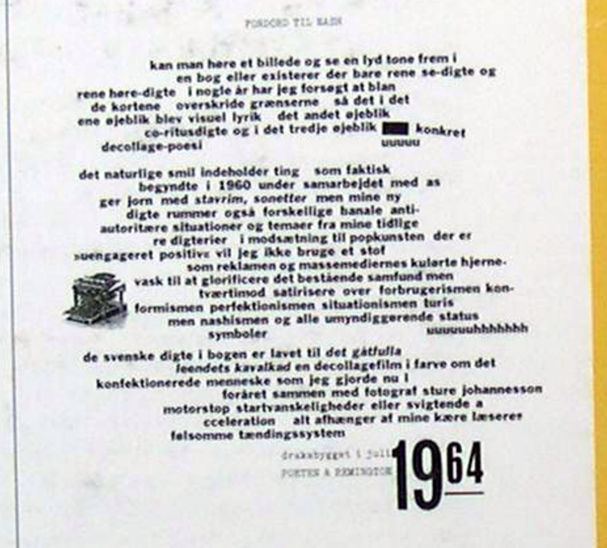
I denne transistorsommer
eller dagen H
Jørgen Nash. 1967

FERIE I SPANIEN
ER STØTTE TIL
FRANCOS TERROR
BOYKOT
TURISTREJSER
TIL SPANIEN

SPANIEN FRIT

FRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRANCO*assasine*

Franco assasine Jens Jørgen Thorsen
Situationister i Konsten
Bauhaus Situationniste. 1966



FORORD TIL MAIN

kan man høre et billede og se en lyd tone frem i
en bog eller existerer der bare rene se-digte og
rene høre-digte i nogle år har jeg forsøgt at blan
de kortene overskride grænserne så det i det
ene øjeblik blev visuel lyrik det andet øjeblik
co-ritusdigte og i det tredje øjeblik [redacted] konkret
decollage-poesi uuuuu

det naturlige smil indeholder ting som faktisk
begyndte i 1960 under samarbejdet med as
ger jorn med *stavrim, sonetter* men mine ny
digte rummer også forskellige banale anti-
autoritære situationer og temaer fra mine tidlige
re digterier i modsætning til popkunsten der er
suengageret positivs vil jeg ikke bruge et stof
som reklamen og massemediernes kularte hjerne-
vask til at glorificere det bestående samfund men
tværtimod satirisere over forbrugerismen kon-
formismen perfektionismen situationismen turis
men nashismen og alle umyndiggørende status
symboler uuuuuuuhhhhhhh

de svenske digte i bogen er lavet til *det gåtfulla*
leendets kavalkad en decollagefilm i farve om det
konfektionerede menneske som jeg gjorde nu i
foråret sammen med fotograf sture johannesson
motorstop startvanskeligheder eller svigtende a
cceleration alt afhænger af mine kære læsere
følsomme tændingssystem

drukbygget i juli
PORTEN & REMINGTON

19 64

Det naturlige smil
af Jørgen Nash
Jørgen Nash, 1965

Giorgio Agamben

Violencia y esperanza en el último espectáculo

Cuando en el mes de noviembre de 1957 Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, la transformación de la vida política y de toda la sociedad en una fantasmagoría espectacular todavía no había alcanzado los extremos de lo que hoy en día nos es perfectamente familiar. Por ello, la implacable lucidez de su diagnóstico es, si cabe, aún más notable.

"El capitalismo, en su última forma – es así como él desarrolla su argumento, radicalizando el análisis marxista del carácter fetichista de la mercancía, que durante aquellos años estaba completamente desatendido – se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos en los que todo lo que se vivía directamente se ha ido alejando y se ha convertido en una representación".

Sin embargo, el espectáculo no coincide simplemente con la esfera de las imágenes o con lo que hoy en día llamamos medios de comunicación, sino que es "una relación social entre personas mediatizada por las imágenes", la expropiación y la alienación de la propia sociedad humana. O, formulado a modo de frase lapidaria, "el espectáculo es el capital con un tan alto grado de acumulación, que se convierte en imagen".

Pero, precisamente por ello, el espectáculo no es más que la forma más pura de separación: allí donde el mundo real se ha transformado en una

VIOLENCE AND HOPE IN THE LAST SPECTACLE

When Guy Debord published *The Society of the Spectacle* in November 1957 the transformation of political life, and social life in general, into a spectacular phantasmagoria had still not reached the extremes with which we are nowadays perfectly familiar. For that reason the lucidity of his relentless diagnosis is, if possible, even more remarkable.

"Capitalism in its final form,' – this is how he develops his argument, radicalizing the Marxist analysis of the fetishist nature of the commodity which was, at the time, crassly ignored – "presents itself as an immense accumulation of spectacles in which all that was lived directly has receded and has been converted into a representation."

Nevertheless, the spectacle does not simply coincide with the sphere of images or with what we nowadays call the media, but is, rather, "a social relation between people mediated by images," the very expropriation and alienation of human society. Or, as formulated in the lapidary phrase, "the spectacle is capital with such a high level of accumulation that it has become image."

But for this same reason the spectacle is nothing more than the purest form of separation: there where the real world has been transformed into an image and the images

imagen y las imágenes se convierten en reales, la potencia práctica del hombre se desprende de sí misma y se presenta como un mundo propio. Es precisamente en este mundo separado y organizado a través de los medios de comunicación, en los que las formas del Estado y la economía se compenetran, donde la economía mercantil adquiere un estatus de soberanía absoluta e irresponsable respecto a la vida social.

Después de haber falsificado el conjunto de la producción, ahora puede manipular la percepción colectiva y adueñarse de la memoria y de la comunicación social para transformarlas en una única mercancía espectacular, en la que todo puede ser puesto en tela de juicio excepto el propio espectáculo que, de por sí, únicamente nos dice que "lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece".

En el mes de mayo de 1988, Debord publicó el *Comentario sobre la sociedad del espectáculo*, que añade unos puntos importantes a su análisis precedente. Si anteriormente había distinguido dos formas de sociedad del espectáculo: la concentrada, que tenía como modelo a la Rusia estalinista y a la Alemania nazi, y la difusa, que es la que correspondía a los Estados Unidos y a las democracias occidentales, a través de su reciente obra señala que, en los veinte años siguientes, se ha ido imponiendo a escala mundial un tercer modelo, para el que Italia y Francia han servido de laboratorio; Debord lo denomina "espectáculo-integrado".

"El espectáculo integrado se manifiesta tanto en el modelo concentrado como en el difuso y, a partir de esta fructífera unificación, ha logrado emplear ambas cualidades al máximo. Lo que se ha transformado es la manera en la que se aplica. Si consideramos el aspecto concentrado, el centro director se ha vuelto oculto, no se localiza ya ni un jefe reconocido ni una ideología clara. Si en cambio consideramos el aspec-to difuso, la influencia del espectáculo jamás había determinado hasta tal punto la casi totalidad de los comportamientos y de los objetos de la producción social. De hecho, el sentido último del espectáculo integrado es que se ha ido integrando a la propia realidad a medida que hablaba de ella y que la reconstruye del mismo modo que habla de ella, de manera que la realidad ya no se le aparece como algo extraño. Cuando el espectáculo era concentrado, la mayor parte de la sociedad periférica se le escapaba y, cuando era difuso, se le escapaba una pequeña parte. Hoy ya no se le escapa nada. El espectáculo se ha mezclado con toda la realidad y la ha permeabilizado. Tal y como era predecible en teoría, la experiencia práctica del cumplimiento desenfrenado de la voluntad de la razón mercantil muestra, rápidamente y sin excepción, que el convertirse-en-mundo de la falsificación era también un convertirse-en-falsificación del mundo.

Si se acentúa una herencia que todavía es consistente, pero destinada a reducir cada vez más, de libros y edificios antiguos (que, por otra parte, cada vez están más seleccionados y situados en perspectiva según lo que convenga al espectáculo), ya no existe nada – ni en la cultura, ni en el mundo – que no haya sido transformado y contaminado según los medios y los intereses de la industria moderna".

Para nosotros, que hemos vivido los últimos veinte años de la historia italiana, es difícil no suscribir estos análisis, puesto que es cierto que, como parece sugerir Debord, Italia ha sido un laboratorio en el que – mientras el terrorismo proporcionaba el espectáculo de cobertura que monopolizaba toda la atención –, se ha ido probando y llevando a cabo la transición de las democracias occidentales hacia la última fase de su desarrollo histórico. Jamás – ni siquiera en la década de los cincuenta, cuando los estados europeos, una vez eliminados el fascismo y el nazismo, se esmeraron en proseguir su obra de otra manera – una tan enorme masa de falsificación se ha concentrado en un tiempo tan breve sobre cada aspecto de la vida social.

En muy pocos años, ideologías, confesiones religiosas, sindicatos, partidos políticos y periódicos entre los que existían diferencias sensibles y que representaban tradiciones opuestas, se pusieron de acuerdo, como si estuvieran guiados por una

converted into real things, the practical potential of man takes leave of itself and appears as a world of its own. It is precisely in this world separated and organized by the media – in which the forms of the State and the economy interpenetrate – that the mercantile economy acquires the status of absolute and irresponsible sovereignty in relation to social life.

After having falsified the whole of production it can now manipulate collective perception and appropriate memory and social communication, transforming them into a single spectacular commodity in which everything may be put in grave doubt bar the spectacle itself which, per se, tells us one thing only, that "what appears is good an what is good appears."

In May 1988 Debord published *Comments on the Society of the Spectacle*, which added several important insights to his earlier analysis. Before, he had distinguished two forms of the society of the spectacle: the concentrated, whose model was Stalinist Russia and Nazi Germany, and the diffuse, which corresponded to the United States and the Western democracies. In the *Comments* he shows that during the following twenty years a third model, for which Italy and France served as a laboratory, has gradually imposed itself on a worldwide scale; Debord calls this 'the integrated spectacle.'

"The integrated spectacle manifests itself simultaneously in the concentrated state and in the diffuse state, and ever since the fruitful union of the two has learnt to make the best use of the qualities of both. However, their former mode of application has changed considerably. As regards concentration, the controlling center has now become occult: no known leader or clear ideology are revealed. And on the diffuse side, the spectacle had never before determined to such a degree the full range of socially produced behaviour and objects.

"For the final sense of the integrated spectacle is this – that it has integrated itself into reality to the same extent as it was describing it, and that it was reconstructing it as it was describing it. As a result, this reality no longer confronts the integrated spectacle as something alien. When the spectacle was concentrated, the greater part of surrounding society escaped it; when diffuse, a small part; today, no part. The spectacle has spread itself to the point where it now permeates all reality. It was easy to predict in theory what has been quickly and universally demonstrated by practical experience of economic reason's relentless accomplishments: that the globalization of the false was also the falsification of the globe.

"Beyond a legacy of old books and old buildings, still of some significance but destined to continual reduction and, moreover, increasingly highlighted and classified to suit the spectacle's requirements, there remains nothing, in culture or in nature, which has not been transformed, and polluted, according to the means and interests of modern industry."

For we who have lived the last twenty years of Italian history it is difficult no to subscribe to this analysis, given that it is certain that, as Debord appears to suggest, Italy has been a laboratory in which – while terrorism was providing the spectacle with a cover that monopolized all attention – the transition of the Western democracies towards the ultimate phase of their historical development has been tested and implemented. Never – not even in the decade of the fifties when, with Fascism and Nazism eliminated, the European states were greatly concerned in carrying out their mission in another way – has such a vast quantity of falsification been concentrated in such a short time in every aspect of social life.

In the space of a few years ideologies, religious persuasions, trade unions, political parties and newspapers, between whom tangible differences used to exist and who once represented opposed traditions, reached agreement, as if guided by some invisible light, about repeating in the same words the same

Pas de puissance - **Imagination** Asger Jorn, 1968
Stedelijk Museum, Amsterdam

Brisez le cadre Asger Jorn, 1968
Stedelijk Museum, Amsterdam

lucecita invisible, para repetir, con las mismas palabras, el mismo discurso respecto a los mismos temas. Y jamás, en ningún régimen totalitario, el discurso público ha sido tan homogéneo y (por lo que a lo esencial se refiere) tan acorde como en la Italia de estos últimos años, período en el que se ha discutido de todo con la condición de que no se pensase en nada. Y jamás, bajo ninguna dictadura, los intelectuales, reducidos de buena gana al rango espectacular de expertos, han sido tan solícitos en su tarea de procurar consenso y de tranquilizar confundiendo las ideas. Dado que, si el estado del espectáculo es el último estadio en la evolución de la forma del Estado hacia el que parecen moverse hoy en día todos los estados del mundo, como si fueran movidos por una fuerza fatal. El espectáculo, en el sentido limitado de circulación mediática de la información, sirve para imposibilitar que los problemas decisivos sean planteados con claridad y que los ciudadanos dispongan de los elementos necesarios para poder formarse una opinión no contradictoria respecto a ellos.

En este sentido, los libros de Debord constituyen una de las pocas descripciones de nuestro tiempo que están a la altura del problema. En otro orden de cosas, también son el único análisis comparable – en rigor y novedad – al efectuado cuarenta años antes por Heidegger en los párrafos 25 a 38 de *Ser y tiempo*. Sólo que la dimensión a la que Heidegger llamaba "impropiedad", *Uneigentlichkeit*, ya no convive simplemente con el ser-propio, *Eigentlich*, del hombre, sino que – al haberse hecho autónoma – se ha sustituido en su interior y lo ha hecho imposible.

Así, el "espectáculo" de Debord puede emparentarse, sin demasiadas dificultades, a la fase extrema del desarrollo de la técnica al que Heidegger llama *Gestell* y del que dice que es el peligro más grande y, a su vez, el presentimiento de la apropiación última del hombre.

Si ello es cierto, ¿de qué manera puede recoger el pensamiento actual la herencia de Debord? Porque está claro que el espectáculo es el lenguaje, la capacidad de comunicación o el ser lingüístico del hombre. Ello significa que el análisis marxista

discourse on the same subjects. And never in any totalitarian regime had public discourse been so homogeneous and (as far as the essential things are concerned) so in tune as in the Italy of these recent years, a period in which everything has been discussed on condition that nothing is understood. And never under any dictatorship have intellectuals, reduced unreluctantly to the spectacular rank of experts, been solicited for the task of providing consensus and of tranquilizing by means of the confusing of ideas. If we agree that the state of the spectacle is the final phase in the evolution of the form of the State – towards which all the states of the world appear to be moving today, as if driven by some fatal force – the spectacle, in the limited sense of a mediated circulation of information, serves to render it impossible that crucial problems be defined with clarity, and that the citizens might have at their disposal the necessary elements for forming a non-contradictory opinion on them.

In this sense the books of Debord constitute one of the few descriptions of our time that rise to the problem. In another order of things, the only comparable analysis – for its rigour and novelty – is that made forty years before by Heidegger in paragraphs 25 to 38 of *Being and Time*. Except that the dimension of what Heidegger called 'inappropriateness', *Uneigentlichkeit*, does not now simply coexist with the being-itself, *Eigentlich*, of man, but – by having made itself autonomous – has been replaced within him and has made this impossible.

Thus Debord's 'the spectacle' can be likened, without forcing things, to the critical phase of technical development that Heidegger calls *Gestell*, of which he says that it is the greatest danger and in turn the presentiment of the final appropriation of man.

If this is true, in what way can contemporary thought take up the inheritance of Debord? Because it is clear that the spectacle is language, the power of communication or the

se integra, en el sentido que el capitalismo – o como se quiera llamar al proceso que hoy en día domina la historia mundial – no sólo tendía a la expropiación de la actividad productiva, sino sobre todo a la alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza lingüística o comunicativa del hombre, de aquel *Logos* que un fragmento de Heráclito identifica como lo "común".

La forma más extrema de esta expropiación de lo Común es el espectáculo, es decir, la política que vivimos. Ello también significa que, en el espectáculo, nuestra propia naturaleza lingüística nos llega trastornada.

Por ello – precisamente porque la expropiación es una promesa de un bien común – la violencia del espectáculo puede ser tan devastadora; ahora bien, por la misma razón, el espectáculo – bajo cuya forma la humanidad parece tender a ciegas hacia su propia destrucción – también contiene una posibilidad extrema que es positiva y que no debe dejarse escapar bajo ningún concepto.

De hecho, el estado espectacular es, a pesar de todos los pesares, un estado que se fundamenta, como todos los estados – tal y como ha demostrado Badiou – no en el lazo social (del que sería su expresión), sino sobre su disolución, que prohíbe. En última instancia el estado puede reconocer cualquier reivindicación de identidad, incluso (y la historia de las relaciones entre estado y terrorismo en nuestros días es una confirmación elocuente de ello) una identidad estatal en su interior.

Pero que determinadas singularidades formen comunidad sin reivindicar una identidad, que haya hombres que copertenezcan sin una condición representable de aparencia – el hecho de ser italianos, obreros, católicos, terroristas –, es lo que el estado no puede tolerar en ningún caso. Sin embargo, es el propio estado espectacular – en cuanto que anula y vacía de contenido toda identidad real – el que produce de forma masiva desde su interior determinadas singularidades que ya no están caracterizadas ni por ninguna identidad social, ni por ninguna condición de pertenencia; son, verdaderamente, singularidades cualesquiera.

linguistic being of man. This means that the Marxist analysis is integrated, in the sense that capitalism – or whatever you want to call the process which today dominates world history – not only extended to the expropriation of productive activity, but above all to the alienation of language, of the very linguistic or communicative nature of man, of that *Logos* which a fragment of Heraclitus' identified as the 'Common'.

The most extreme form of this expropriation of the 'Common' is the spectacle, that is, the politics we live. It also signifies that in the spectacle our own linguistic nature returns to us in disarray. For that reason – precisely because expropriation opens the door to a commodity held in common – the violence of the spectacle can be so devastating; however, for the same reason the spectacle – under whose form humanity appears to strive blindly towards its own destruction – also contains a great potential which is positive and should not be allowed to escape under any circumstances.

In fact, the spectacular state is, all things considered, a state founded, like all states – just as Badiou has demonstrated – not on the social contract (of which it would be the expression), but on its dissolution, which it prohibits. In the last instance the state can recognize any claim of identity, including (and the history of the relations between state and terrorism in our own day is an eloquent confirmation of this) other states within. But that certain singularities might form a community without claiming an identity, that ties can be established without an appearance of representativeness – the fact of being Italians, workers, Catholics, terrorists – that is what the state cannot tolerate in any measure.

However, it is that same spectacular state – inasmuch as it annuls and empties all real identity of content – which produces on a massive scale and from within itself certain singularities which are not characterized today by any social identity, or any condition of

Porque es cierto que la sociedad en la que nos ha tocado vivir es aquella en la que todas las identidades sociales han sido disueltas y en la que todo lo que durante siglos y siglos ha constituido la verdad y la mentira de las generaciones que se han sucedido en la tierra ha perdido todo significado.

En la pequeña burguesía planetaria, en cuya forma el espectáculo ha llevado a cabo a modo de parodia el proyecto marxista de una sociedad sin clases, las distintas identidades que han marcado la tragicomedia de la historia universal se hallan expuestas y recogidas en una vacuidad fantasmagórica.

Por ello, si es lícito adelantar una profecía respecto a la política que viene, ya no se tratará de una lucha por la conquista o el control del estado por parte de nuevos o de viejos sujetos sociales, sino que se tratará de una lucha entre el estado y el no-estado (la humanidad), la disyunción irrecuperable entre cualquier singularidad y la organización estatal.

Ello no tiene nada que ver con la simple reivindicación de lo social frente al estado, que ha sido durante mucho tiempo motivo común de movimientos de protesta en nuestros días. Las singularidades cualesquiera de una sociedad espectacular no pueden formar una *societas* porque no pueden hacer valer ninguna identidad ni pueden hacer que se les reconozca un lazo social.

Aún es más implacable el contraste con un estado que anula todos los contenidos reales, pero para el que un ser que estuviera privado de toda identidad representable sería – a pesar de todas las declaraciones vacías respecto a la sacralidad de la vida y a los derechos del hombre – simplemente inexistente.

Esta es la lección que una mirada menos desatenta habría podido extraer de los hechos de Tian an Men. De hecho, lo que más choca de las manifestaciones del Mayo Chino es la relativa ausencia de contenidos concretos y de reivindicaciones.

Democracia y libertad son nociones demasiado genéricas como para construir un objeto real de conflicto, y la única petición concreta – la rehabilitación de Hu Yao Bang – fue acogida sin demora.

ownership; they are truly unidentified singularities.

Because it is certain that the society it has fallen to our lot to live in is one in which all social identities have been dissolved and in which all that, over the centuries, constituted truth or its opposite for successive generations on earth has lost all meaning. In the global petty-bourgeoisie, in whose form the spectacle has parodically implemented the Marxist project of a classless society, the different identities that have marked the tragicomedy of universal history have been set out and brought together in a phantasmagoric vacuity.

And so if one may make a prophecy about the politics of the future, it will not be a question of a struggle for the conquest or control of the state by new or old social subjects, but rather a struggle between the state and the non-state (humanity), an irretrievable disjunction between an unidentified singularity and the statist organization.

This has nothing to do with a simple vindication of the social in opposition to the state, which for a long time has been the common motivation of today's protest movements. The unidentified singularities of a spectacular society cannot form a *societas* because they can neither validate any identity nor bring about the recognition of a social contract – a relentless contrast with a state that annuls all real content, but where a being be deprived of all representable identity would be, taking account of all the empty declaration respecting the sacredness of life and the rights of man, simply non-existent for it.

This is a reading that a less inattentive gaze would have been able to deduce form the Tian An Men events. I fact what is most shocking in the Chinese May demonstrations is the relative absence of real content and claim. Democracy and freedom are too generic as notions to construct a real object of conflict, and the only concrete demand – the rehabilitation of Hu Yao Bang – was granted without delay. The violence

La violencia de la reacción estatal todavía es más inexplicable.

Sin embargo, es probable que la desproporción sea sólo aparente y que los dirigentes chinos actuasen, desde su punto de vista, con total lucidez. En Tian An Men, el estado se encontró frente a lo que ni puede ni quiere ser representado y que, sin embargo, se presenta como una comunidad y una vida común, independientemente de que los que se hallaban en la plaza fueran efectivamente conscientes de ello o no.

Que lo irrepresentable exista y forme comunidad sin presupuestos y sin condiciones de pertenencia (como una multiplicidad inconsistente, en términos de Cantor) es la amenaza con la que el estado no está dispuesto a pactar.

La singularidad que quiere apropiarse de la pertenencia, de su propio ser en el lenguaje, y que por ello declina toda identidad y toda condición de pertenencia, es el nuevo protagonista – ni subjetivo ni socialmente consistente – de la política que viene. Allá donde estas singularidades manifiestan pacíficamente su ser común, habrá un Tian An Men y, más tarde o más temprano, aparecerán los tanques.

En cuanto a nosotros, pase lo que pase, no podemos sino repetir con Debord las palabras de Marx a Ruge: "No se puede decir que yo sienta demasiada estima por la época presente, pero si no desespero de ella es precisamente por su situación desesperada, que me llena de esperanza".

of the statist reaction is still more inexplicable.

However, it is probable that the disproportion is only apparent and that the Chinese leaders acted, from their point of view, with complete lucidity. In Tian An Men the state found itself faced with what cannot or must not be represented and which nevertheless presents itself as community and a common life, independently of what those who were in the square were effectively conscious of or not.

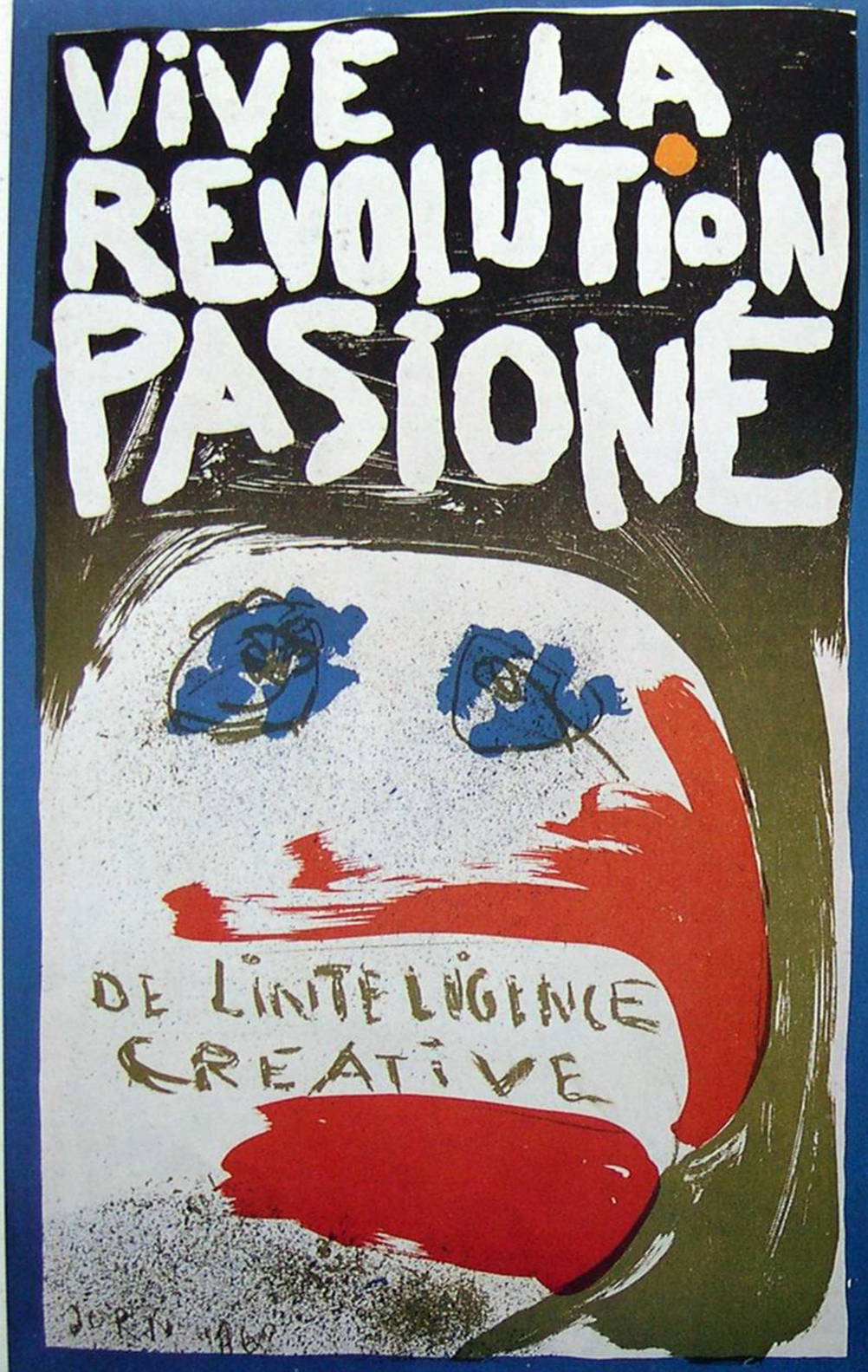
That the unrepresentable exists and forms a community without presuppositions and conditions of membership (like an inconsistent multiplicity, in Cantor's words) is a threat which the state is not prepared to compromise with.

The singularity which seeks to appropriate the fact of belonging, its own being in language, and which thus refuses all identity and all conditions of membership, is the new protagonist – neither subjectively nor socially consistent – of a future of politics.

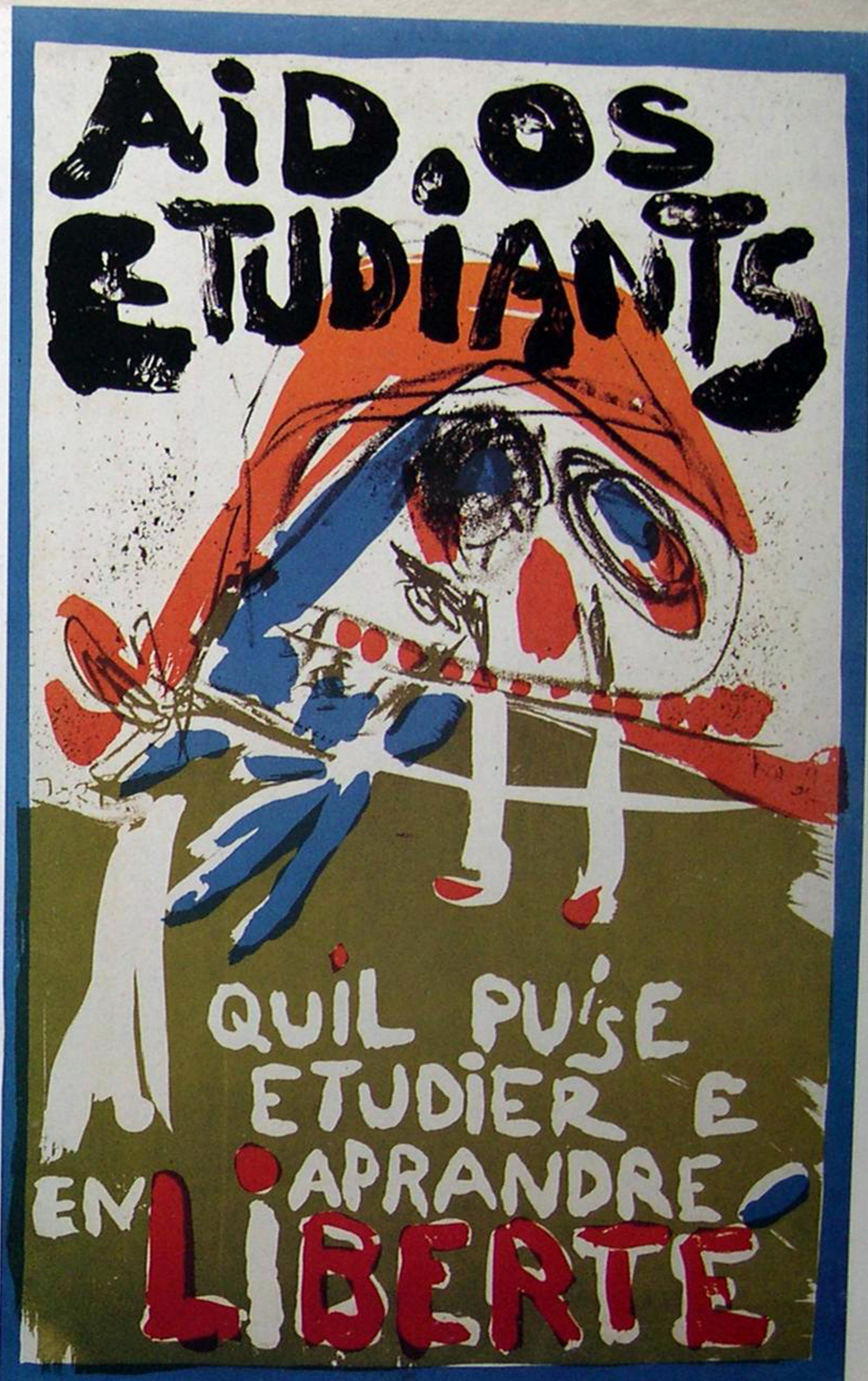
Wherever these singularities peacefully manifest their common being there will be a Tian An Men and, sooner or later, the tanks will appear.

As for us, whatever happens, we can only repeat with Debord the words of Marx to Ruge:

"It cannot be said that I have too much esteem for the present epoch, but if I do not despair of it it is precisely because of its desperate situation, which fills me with hope."



Vive la révolution passioné Asger Jorn, 1968
Stedelijk Museum, Amsterdam



Aid.os etudiants Asger Jorn, 1968
Stedelijk Museum, Amsterdam

Constant en su taller. Constant in his studio
Photo courtesy of the artist

Constant

El principio de la desorientación

El espacio estático

Es un hecho obvio que en la sociedad utilitarista, la construcción del espacio se basa en un principio de orientación. Si no fuera así, el espacio no podría funcionar como lugar de trabajo. Cuando el uso del tiempo se juzga desde el punto de vista de la utilidad, es importante no perder tiempo y minimizar, pues, los desplazamientos entre la vivienda y el lugar de trabajo. Dicho de otro modo, el espacio se valora a medida que se utiliza con este objetivo.
Por este motivo todas las concepciones urbanísticas, hasta el presente, parten de la orientación.

El espacio dinámico

Si pensamos, en cambio, en una sociedad lúdica, en la cual se ponen de manifiesto las fuerzas creadoras de las grandes masas, este principio pierde su razón de ser. Una construcción estática del espacio es incompatible con los continuos cambios de comportamiento que se pueden producir en una sociedad sin trabajo. Las actividades lúdicas conducirán inevitablemente a una dinamización del espacio. El *Homo ludens* actúa sobre su entorno: interrumpe, cambia, intensifica; recorre los trayectos y deja trazas de sus actividades.
Más que una herramienta de trabajo, el espacio se convierte para él en un objeto de juego. Por eso quiere que sea móvil y variable. Como ya no necesita desplazamientos rápidos, puede intensificar y complicar el uso del espacio, que para él es principalmente un terreno de juego, de aventura y exploración.
Su modo de vida se verá favorecido por la desorientación, que hará que el uso del tiempo y el espacio sea más dinámico.

THE PRINCIPLE OF DISORIENTATION

STATIC SPACE

It goes without saying that in a utilitarian society, the structure of space is based on a principle of orientation. Otherwise, space could not function as a workplace. When the use of time is judged from the point of view of utility, it is important that no time be wasted, and therefore that the time spent travelling between home and workplace should be reduced to a minimum.
In other words, space is valued as it functions to this end. That is why all urbanistic conceptions to date have been based on orientation.

DYNAMIC SPACE

If, on the other hand, we imagine a ludic society, where the creative forces of the masses are unleashed, this principle loses all meaning.
A static structure of space is irreconcilable with the continual changes in the behaviour that would occur in a society without work.
Ludic activities will lead inevitably to space becoming dynamic. *Homo ludens* impinges on his environment: he interrupts, changes, intensifies; he follows paths and in passing, leaves traces of his presence everywhere.
Rather than a tool for work, space becomes his toy. He therefore wishes it to be mobile and variable. Since he no longer needs to arrive anywhere quickly, nothing stands in the way of his intensifying and complicating his use of space, which is for him, more than anything else, a playground, a place for adventure and exploration.
His way of life will be enhanced by disorientation, which will make his use of time and space more dynamic.

El laberinto

Con el laberinto, la desorientación se persigue conscientemente. En su forma clásica, la más simple, la planta de un laberinto muestra en un espacio dado el trayecto más largo posible entre la entrada y el centro. Cada parte de este espacio se visita como mínimo y solamente una vez: en el laberinto clásico no se puede escoger. Más tarde se han inventado laberintos más complicados añadiendo caminos sin salida, pistas falsas, que obligan a volver atrás.
Existe sin embargo un único camino "correcto" que conduce al centro. Este laberinto es una construcción estática que determina los comportamientos.

El laberinto dinámico

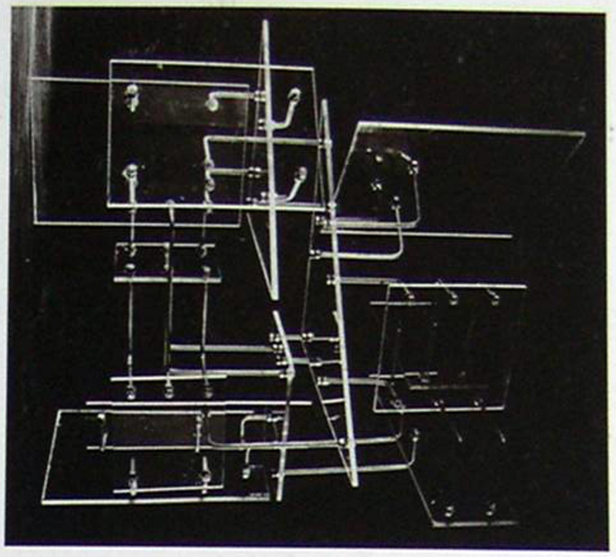
La liberación del comportamiento exige un espacio social, laberíntico y al mismo tiempo continuamente modificable. No habrá ya un centro al que se deba llegar, sino un número infinito de centros en movimiento. No se tratará ya de extraviarse en el sentido de "perderse", sino en el sentido más positivo de "encontrar caminos desconocidos". El laberinto cambia de estructura bajo la influencia de los "extravíos". Es un proceso ininterrumpido de creación y destrucción, al que llamo *laberinto dinámico*.
No se conoce prácticamente nada de este laberinto dinámico. Se entiende que no se podrá prever o proyectar un proceso de esta naturaleza si al mismo tiempo no se practica, lo cual es imposible mientras la sociedad conserve su carácter utilitarista.
En una sociedad lúdica, la urbanización tendrá automáticamente el carácter de un laberinto dinámico.
La creación y recreación continua de los modos de comportamiento requieren la construcción y la reconstrucción infinita de sus decorados.
Esto es el urbanismo unitario.

THE LABYRINTH

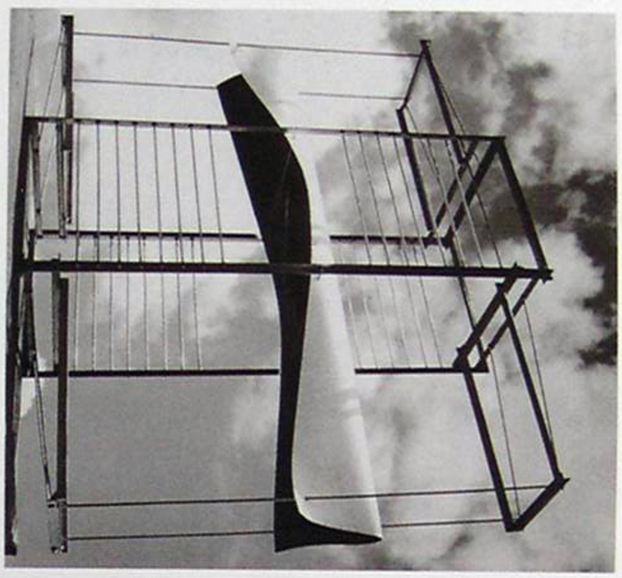
In a labyrinth, disorientation is actively sought. In its classic and simplest form, the plan of a labyrinth shows, in a given space, the longest possible distance between the entry and the centre. Each part of this space is visited at least once, and only once: the classic labyrinth offers no choice. Later, more complex labyrinths have been invented with the addition of dead ends and false leads, making it necessary to backtrack. Nevertheless, there is still only one "right" way to the centre. This latter labyrinth is a static construction that determines behaviour.

THE DYNAMIC LABYRINTH

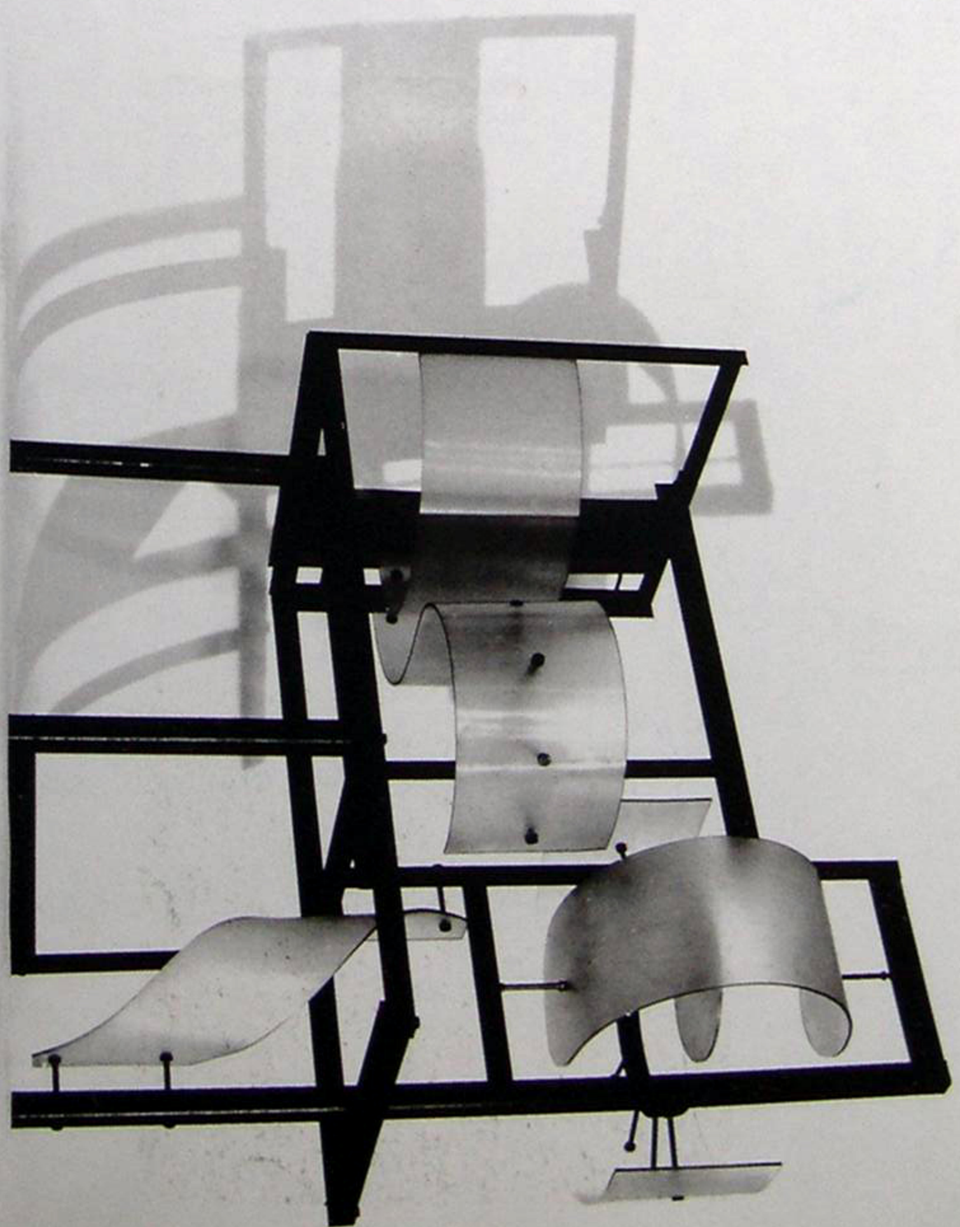
The liberation of behaviour requires a social space that is labyrinthine, but at the same time continually subject to modification. There will no longer be any centre to be reached, but instead an infinite number of moving centres. There will no longer be any chance of getting off track in the sense of getting lost, but rather in the more positive sense of finding previously unknown paths. Under the influence of these "detours", the labyrinth itself changes shape. I call this uninterrupted process of creation and destruction the "dynamic labyrinth". Practically nothing is yet known about this dynamic labyrinth. It is clear that such a process could only be planned or projected while at the same time being carried out, which will be impossible as long as society maintains its utilitarian nature.
In a ludic society, urban planning will automatically have the attributes of a dynamic labyrinth.
The continual creation and re-creation of modes of behaviour requires the endless construction and reconstruction of their setting.
This, then, is unified urbanism.



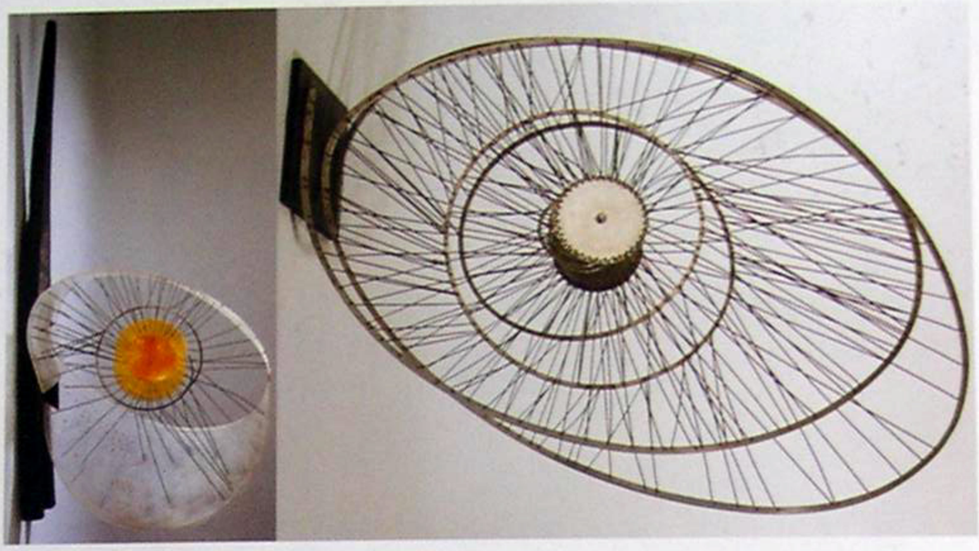
Construcción con planos transparentes
Structure with transparent planes
Constant, 1954
Photo courtesy of the artist



Construcción con cubierta doblada
Structure with folded roof
Constant, 1955
Photo courtesy of the artist

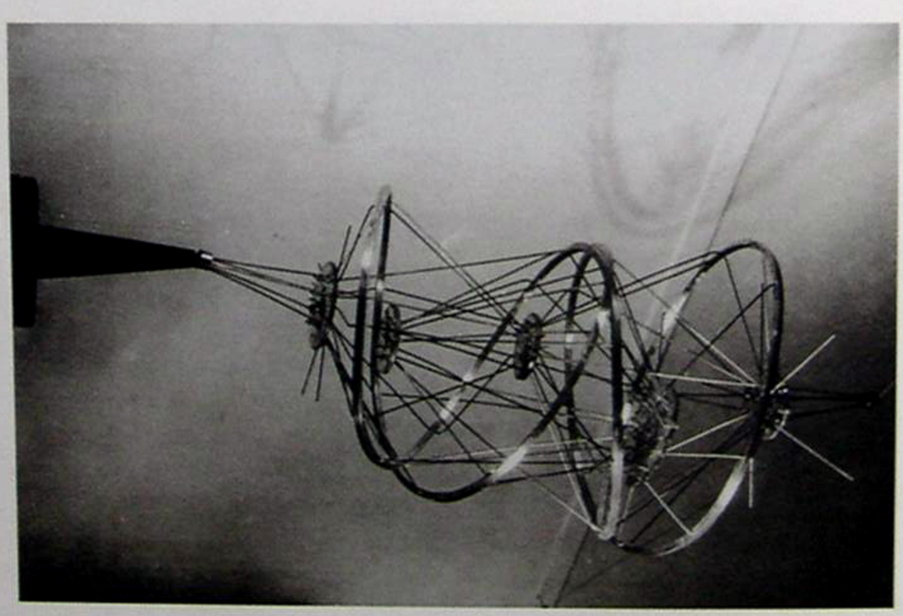


Constructie met gebogen vlakken
Constant, 1954
[Construcción con planos curvos. Structure with curved planes]
Photo courtesy of the artist



Het Zonneschip
Constant, 1956
[Recipiente solar. Sunvessel]
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum

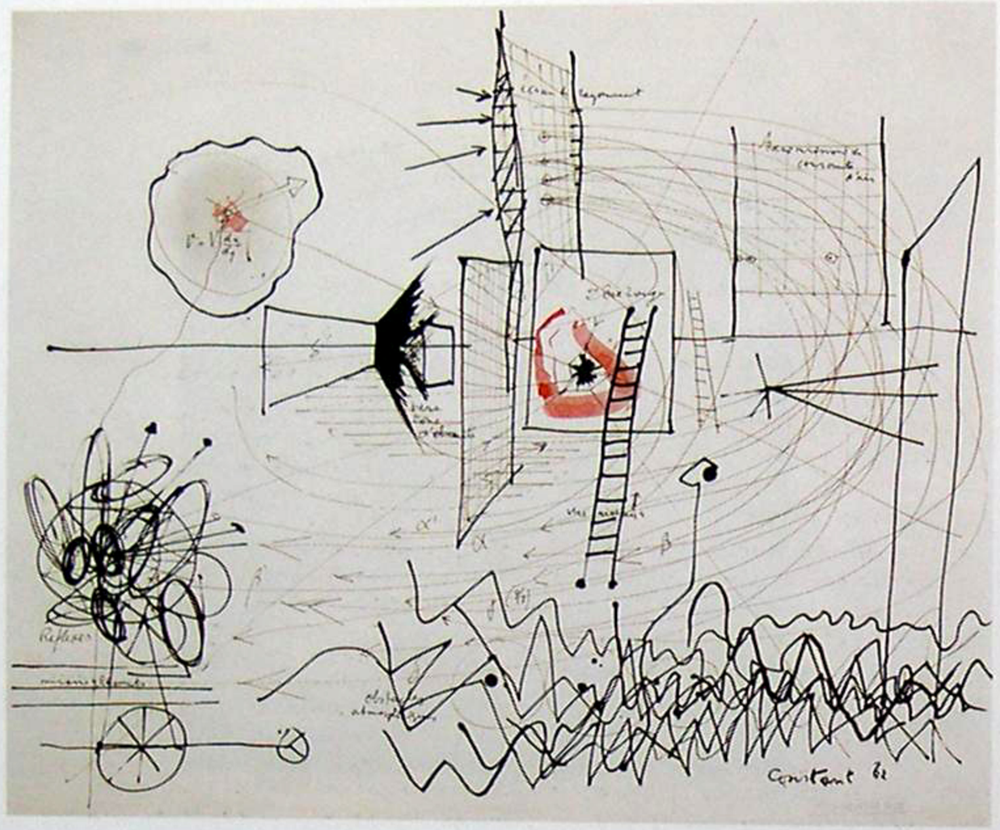
Nébuleuse mécanique
Constant, 1958
Haags Gemeentemuseum



Composición espiral suspendida
Suspended spiral composition
Constant, 1958
Photo courtesy of the artist

Diorama III Constant. 1964
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum

Diorama II Constant. 1964
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum



Labyratoire Constant, 1962
Haags Gemeentemuseum

Jean-Clarence Lambert

Constant y el Laberinto

Hace poco, en otoño del 89, en su gran taller de Amsterdam – el gimnasio de una antigua escuela –, Constant me recordaba el logograma que Dotremont me envió tras la publicación de mi libro *Dépassement de l'art* en 1973: ¡Superemos el antiarte! Constant asintió a través del comentario: "Actualmente, el antiarte es el arte oficial".

Las complejas y sensibles meditaciones plásticas que constituyen las pinturas recientes de Constant, recientes desde hace diez años, me parecen la mejor expresión de la exhortación de nuestro amigo.

Seguro que Dotremont, si viviera todavía, reconocería la coherencia dialéctica que ha guiado a Constant en su evolución, ciertamente una evolución sorprendente para quienes ignoran la sucesión de fases tan diferenciadas.

Y es que este pintor con una carrera larga, muy larga, trata ahora los "grandes temas" donde se conjugan la mitología colectiva y la temática individual: *Placer y tristeza en el amor*, *La libertad insultando al pueblo*, *La conversión de Venus*, *El proceso*, *Orfeo*, *Prometeo*, *La Cena*, incluso *El pintor en su taller* o *El encuentro de Ubú y Justine en el laberinto*. ¿El laberinto? Creo que se trata del esquema vital, no me atrevo a decir el mito director, de Constant, y me parece que todo lo que ha concebido, imaginado y creado se basa en él.

El laberinto como concepción dinámica del espa-

CONSTANT AND THE LABYRINTH

Not long ago, (Autumn 1989), in his large studio in Amsterdam – a former school gymnasium – Constant reminded me of Dotremont's logogram to me after the publication of my book *Dépassement de l'art* in 1973:
Onward beyond anti-art! With which Constant agreed in his commentary: "Today it is official art that is anti-art".

The complex and sensitive plastic reflection found in Constant's recent paintings, recent meaning of the last ten years, strikes me as being the prime expression of our friend's motto.

And Dotremont himself, if he were alive today, would surely recognise the dialectical consistency that has guided Constant's development, a development that is no doubt surprising to those who are unaware of its widely differing periods.

He has come long way, a very long way indeed, this painter now dealing with "grand subjects", mingling collective myth and individual themes: *Pleasure and Sadness of Love*, *Freedom Insulting the People*, *The Conversion of Venus*, *The Trial*, *Orpheus*, *Prometheus*, *The Last Supper*, or even *The Painter in his Studio* or *The Meeting of Ubu and Justine* in the Labyrinth.

The Labyrinth? That is, I believe, Constant's central schema, I could almost venture to say his guiding myth, and it seems to me that everything

cio, opuesto a la perspectiva estática. Pero también, y sobre todo, el laberinto como estructura de organización mental y método de creación, vagabundeos y errores, trayectos y caminos sin salida, escapadas luminosas y reclusión trágica, en la movilidad generalizada de la época (más aparente que real), la gran dialéctica de lo abierto y lo cerrado, de la soledad y la comunión. Sin duda, Constant compartía con Jorn este sentido *laberintiano* del espacio y de la vida, que es quizás uno de los orígenes subconscientes de Cobra. Con el neologismo *laberintiano*, que empezó a circular a raíz del Festival del Laberinto que organicé en 1984 en la Fundación Gulbenkian (París y Lisboa), pretendo designar todo lo que se refiere al laberinto como tal, en contraposición a *laberíntico*, que sólo significa complicado.
Ante todo, la apertura, la aventura Cobra. Fue Constant quien le dio algunos de sus principios básicos: se trata simplemente de volver a leer el editorial del núm. 4 de la revista *Cobra*, redactada por él: "Es nuestro deseo lo que hace la revolución". Constant prevé una articulación diferente de las potencialidades individuales en la sociedad, lo cual es también una manera de oponerse a Mondrian, que decía: "Siempre he combatido lo que hay de individual en el hombre".
Con unas cuantas fórmulas bien acuñadas y de una gran vivacidad dialéctica, Constant da buena cuenta de la necesidad de renovación que le movía, a él y a sus amigos, a mediados de un siglo que acababa de retirar los escombros de la Segunda Guerra Mundial. "Para nosotros, hombres del siglo XX, hablar del deseo es hablar de lo desconocido porque todo lo que conocemos del imperio de nuestros deseos es que se resumen en un inmenso deseo de libertad". Y sólo una "libertad limitada nos permitirá encontrar las leyes de una nueva creatividad". Según Constant, Cobra deberá practicar la apertura absoluta, la ausencia de condicionamientos culturales, la espontaneidad, la infancia del arte. No deberá preocuparse por la obra: "El acto creador es mucho más importante que

he has ever conceived, imagined and created is to be found there. The Labyrinth as a dynamic conception of space, as opposed to static perspective. But also, and above all, the labyrinth as a structure for mental organisation and creative method, wanderings and errors, passes and impasses, luminous breakaways and tragic seclusion, in the generalised mobility of the times (more apparent than real), the grand dialectic of open and closed, of solitude and communion. Constant no doubt shared this *labyrinthian* sense of space and of life with Jorn, which was perhaps one of Cobra's unconscious sources. Labyrinthian, then; with this neologism, given currency by the Festival of the Labyrinth that I organised in 1984 at the Gulbenkian Foundation (Paris and Lisbon), I refer to everything having to do with the Labyrinth as such, as opposed to *labyrinthine*, which means nothing more than complicated.
First, the beginning, the Cobra adventure. Constant provided several of its fundamental principles; one has only to reread the editorial published in the fourth issue of the magazine *Cobra*: "It's our desire that makes the revolution." Constant foresaw a different articulation of individual potential in society – a way of diametrically opposing Mondrian, who had said "I have always fought against the individual in man".
With just a few carefully turned, vigorously dialectical phrases, Constant succinctly expressed the need for renewal that was the driving force behind himself and his circle of friends, in mid-century, when the debris of World War II had barely been cleared away. "For us, the inhabitants of the 20th century, to speak of desire is to speak of the unknown, because all we know about the realm of our desires is that they come down to this: an overwhelming desire for freedom." And only "unlimited freedom can lead us to discover the laws of a new creativity".
In Constant's view, Cobra had to practise absolute openness, cultural de-conditioning, spontaneity, the infancy of art. Unconcern with

el objeto creado". Como objetivo, la generalización de la creatividad, el arte al alcance de todos, como ya habían exigido los dadaístas, futuristas y surrealistas. Para conseguirlo, es preciso cambiar las estructuras de la sociedad. Constant equipara la creación a la lucha revolucionaria, que tienen una "finalidad común: la realización de nuestra vida [...] Los artistas se han dedicado a descubrir la creación, reprimida desde que se estableció la cultura actual, pues es el medio por excelencia del conocimiento, luego de la liberación, luego de la revolución". Mucho tiempo después de Cobra, estas excelentes formulaciones merecen ser recordadas constantemente, ya que son las bases de una modernidad asumida, que nunca será ni *post* ni *neo*.
En lo que a la pintura se refiere, la "fase problemática" que Constant identifica con la actual (1949) es, entre otras, la del abandono del modo euclidiano de figuración del espacio: no más punto fijo o punto de orientación para la mirada; reducción de la distancia psíquica entre el sujeto y el objeto; el cuadro ya no es un trozo de espacio recortado en su estado natural, el gran espacio común, socializado, hecho historia, sino una superficie autónoma, puro campo operativo donde el pintor, de manera totalmente independiente y según su único deseo, puede hacer jugar las formas y los colores que le gusten.
El "hacer", soberano, se despliega de manera totalmente independiente, sin saber.
"¡Vamos a rellenar la tela virgen de Mondrian, aunque sea con nuestras desgracias!". Las pinturas de Constant son las más "bestias" de Cobra, y no sólo por la abundancia de figuraciones animales. No cabe duda de que *El animal brujo*, la tela del Museo Nacional de Arte Moderno de París, es como una síntesis de lo que Lam, Chagall y Miró tienen en común. Pero la figuración animal es también la mejor figuración del instinto y el primitivismo: *He visto los osos blancos*, nos dice la tela del Museo de Aalborg, y *Animales fantásticos, Animales nocturnos*, incluso una *Mujer pájaro*, todas ella pinturas de 1949.

the work itself: "The act of creation is much more important than what is created."
On the horizon, the potential for a generalisation of creativity, within everybody's reach – as the dadaists, futurists and surrealists had already demanded. To achieve this, society's structures must be transformed: Constant equates creation with revolutionary struggle, seeing their "goal as one and the same: the realization of our lives [...]. Artists are trying to discover creation, which has been smothered ever since our culture was established, creation being the supreme way of knowledge and therefore of liberation and therefore of revolution." Long after Cobra, this is still an excellent formulation, worthy of constant repetition: it is the very basis for acceptance of modernity, one that will never be either post- or neo-.
As regards painting, the "difficult phase", situated by Constant in the present (1949), turns, among other factors, on the abandonment of the Euclidean mode of spatial representation: no more fixed point or visual point of reference; reduction of the cognitive distance between subject and object; the canvas is no longer a piece of space cut out of its natural context – the overarching common, social, historical space – but rather an independent surface, a pure operational field where the painter, with entire freedom and guided only by his own wishes, can bring into play the forms and colours that please him.
The sovereign act of making is carried out with total autonomy, without knowledge.
"Let us fill up Mondrian's blank canvas, even if it is only with our own misfortunes!": Constant's paintings are the most 'bestly' of the whole Cobra group and not just because of the abundance of animal figures they contain. *The Animal Wizard*, in the Paris Museum of Modern Art, is something of a synthesis of everything that Lam, Chagall and Miró have in common. But animal representation is also the best representation of the instinct of primitiveness. *I Have Seen the Polar Bears*, says

Paysage lunaire Constant, 1956
Photo courtesy of the artist

La ville négée Constant, 1956
Photo courtesy of the artist

"Constant bebe en las fuentes – escribe en ese momento Dotremont –. Prefiere los graffitti a las obras maestras, las pinturas que surgen como gritos a las pinturas que surgen como teoremas". Así es: en estas obras no hay nada meditado, sino solo sensible, sensible en desorden, lo lúdico patas arriba, infantil si cabe, pero mucho menos que en las obras de Appel de la misma época, puesto que se pone de manifiesto no se qué inquietud o insatisfacción. *Fiesta de la tristeza* es una de las obras más infantiles de la serie. Sin duda, el vacío abstracto y desorientado de todas estas obras, magníficas por su espontaneidad, se convierte muy pronto en algo insoportable para un espíritu como Constant, cuyas ambiciones superan con mucho el mundo pictórico.

De hecho, la pintura de Constant se re-historiza y el primitivismo individualista de las telas animales e infantiles es sustituido por el dramatismo politizado en *La guerra* (1950), *Tierra quemada*, *El incendio* o *La paloma herida*, en diálogo con la de Picasso, erigida como símbolo de la paz por los pro-stalinistas.

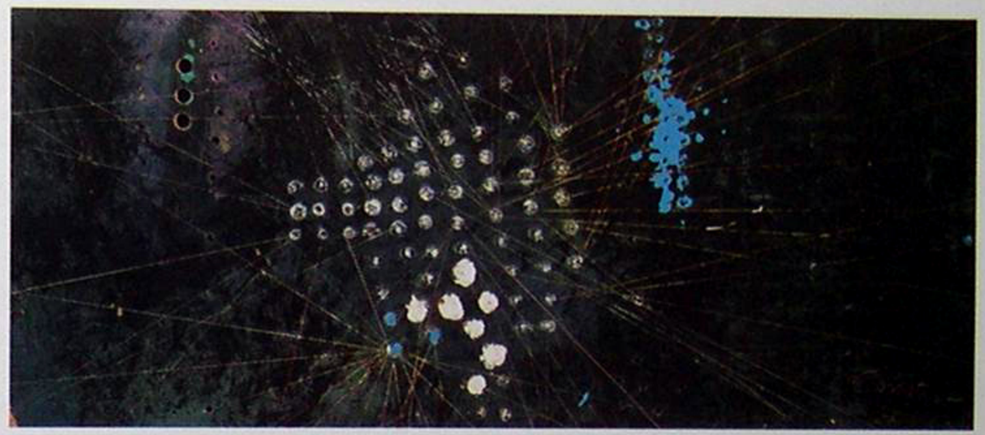
Après nous la liberté!, proclama un lienzo de 1949 que actualmente se encuentra en el Museo de Munich. Constant se radicaliza. Repudia Cobra e

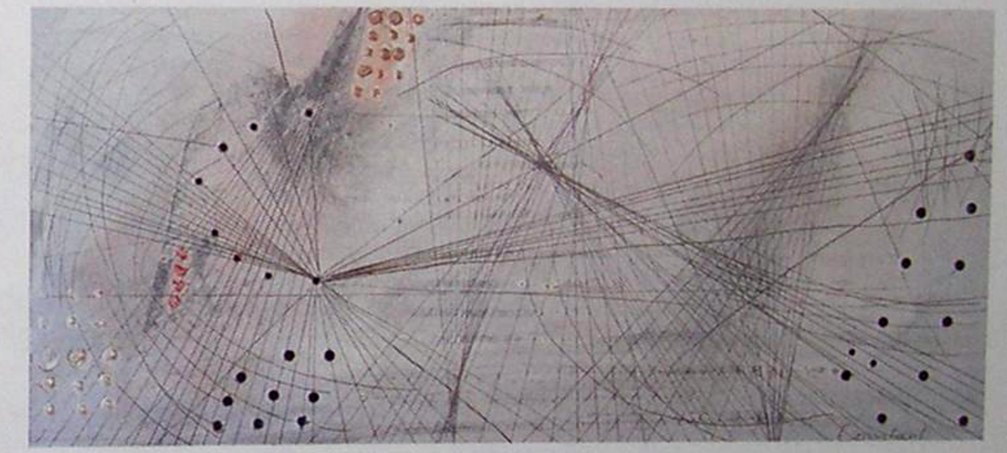
the canvas in the Aalborg Museum; and *Fantastic Animals*, *Nocturnal Animals*, even a *Bird-woman*, all of them painted in 1949. "Constant goes back to the source," wrote Dotremont. "He prefers graffiti to masterpieces, he prefers paintings that are like shouts to ones that are like theorems." In fact, there is nothing premeditated about those paintings, but rather sensitivity, chaotic sensitivity, playfulness turned on its head – infantile, if you like, but already much less so than Appel at the time, because there is already a hint of some vague restlessness or dissatisfaction: one of the most infantile works of the series is titled *The Feast of Sadness*.

The abstract, disoriented non-place of all of these works, superb as they are in their spontaneity, is quickly seen to be untenable by a spirit such as Constant's, whose ambitions go far beyond the pictorial world.

Indeed, Constant's painting then comes back into a historical frame and the individualist primitivism of the animal and infantile canvasses gives way to the politicised dramatisation seen in *War* (1950), *Scorched Earth*, *Fire* or *The Wounded*

Paysage cosmique
Constant, 1956
Photo courtesy of the artist





Structures dans l'espace
Constant, 1958
Photo courtesy of the artist

incluso toda la pintura "trillada e incapaz de aportar nada nuevo". Repudio que no es de ningún modo negación por la negación, como en el caso de los dadaístas. Todo lo contrario. Constant pertenece a la raza de constructores. Para él, después de la fase problemática del arte, la fase de Cobra, debe producirse una fase experimental. A ella se dedicará. Sale del taller. En París y en Londres, donde reside sucesivamente antes de volver a instalarse en Amsterdam, explora el espacio urbano y lo percibe como lo que es: una aglomeración caótica, un laberinto de ambientes y decorados. Se interroga sobre las "distancias", los "polos de atracción" y practica a su manera la deriva, recuperada de los surrealistas de los años 20, y que se iba a convertir en un método para los situacionistas.

Lúdica y experimental, la deriva lleva a establecer "el levantamiento de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna, de sus diferentes unidades de ambiente y de habitación".

Constant amplía el campo de la actividad artística.

En adelante debe ser el lugar para una "libertad nueva que permita a los hombres satisfacer su deseo de crear". Y precisa: "Al renunciar a la forma fija, conquistamos todas las formas que inventamos y luego descartamos [...]. Lo que nos interesa es la invención ininterrumpida, la invención como modo de vida". Así llega a un "arte de la ciudad", que pasará a denominarse "urbanismo unitario" tras la constitución de la Internacional Situacionista, a la que Constant contribuyó en gran medida.

Respondiendo a las "exigencias de una creatividad dinámica, la creatividad de la vida, el urbanismo unitario será la actividad siempre variable, siempre viva, siempre actual, siempre creativa, del hombre del mañana" (*Internacionale Situationniste* núm.3).

El laberinto se impondrá de forma lógica y rápida como esquema espacial de referencia. La deriva urbana es un comportamiento típicamente laberintiano: el espacio se define conforme al trayecto llamado *psicogeográfico* porque es sensible a los

Dove, a reply to Picasso's Dove, brandished by Stalinists as a symbol of Peace.

Après nous la liberté! said a 1949 canvas, now hanging in the Munich Museum. Constant adopted a radical stance. He broke with Cobra and with all painting "that had been squeezed dry and had nothing new to offer". This break was not simply a refusal for the sake of refusal, as was the case, perhaps, with Dadaism.

On the contrary. Constant is constructive by nature. In his opinion, the problematical phase of art, the Cobra phase, had to be followed by an experimental phase. That was what he dedicated himself to.

He left the studio. In Paris and London, where he lived before returning to reside in Amsterdam, he went about exploring urban space and saw it for what it is: a chaotic agglomeration, a labyrinth of ambiences and settings.

He contemplated "distances" and "poles of attraction" and practised his own version of the dérive, later developed by the situationists into a method, inspired by the surrealists of the 1920s. Game-like and experimental, the dérive leads to knowledge of "the co-ordinates of the psycho-geographical articulations of modern cities, with their different unities of atmosphere and habitation."

Constant broadened the field of artistic endeavour: it was to be the scene of a "new freedom that will allow people to satisfy their desire to create." He added: "By renouncing fixed form, all of the forms that we can invent and then reject become ours [...]. What we are after is constant invention, invention as a way of life."

This was how he arrived at "city art", later named "unitary urbanism" when the Situationist International was founded, with a substantial contribution by Constant. In response to "the demands of dynamic creativity, the creativity of life, unitary urbanism will be an activity that is constantly variable, constantly vigorous, constantly up-to-date, constantly creative, the human activity of the future" (*Internationale Situationniste* no.3).

sucesivos efectos del medio sobre la afectividad y el comportamiento. Espacio empírico, espacio vivido. Constant coincide entonces con Jorn y, durante algún tiempo, con Debord. Así nace en 1959 el proyecto *Die Welt als Labyrinth*, que toma el título de la obra de G.R. Hocke dedicada al manierismo en el arte europeo. El proyecto, concebido para el Stedelijk Museum de Amsterdam y que no pasó de ser un proyecto, se expone en el núm. 4 de *Internationale Situationniste* (el último en el que colaboró Constant).

Consistía en "transformar en laberinto las salas 36 y 37 del Museo en el mismo momento en que 3 equipos situacionistas operando simultáneamente en la zona central de la aglomeración de Amsterdam llevaría a cabo 3 días de deriva sistemática". El laberinto tenía que ser "un recorrido que podía variar teóricamente de 200 m. a 3 km. [...]. Su acondicionamiento no busca una decoración interior ni una reproducción reducida de ambientes urbanos, más bien tiende a constituir un medio mixto, nunca visto, a través de una mezcla de elementos interiores (apartamento amueblado) y exteriores (urbanos). El paso a través de zonas térmicas y luminosas adaptadas, intervenciones sonoras, un cierto número de provocaciones conceptuales y otras, está afectado por un sistema de puertas unilaterales, así como por el mayor o menor atractivo de los lugares. Esto hace que aumenten las oportunidades de perderse".

Ahí se concentran la mayoría de elementos de la concepción laberintiana del espacio, que Constant trabajará en lo sucesivo para materializar en plexiglás, metal y madera en las maquetas de *New Babylon*, el proyecto al cual se dedica durante varios años. En especial, la maqueta del *Sector amarillo*, destinado a zona de juego.

¿Se pueden disociar juego y laberinto? El espacio de *New Babylon*, en constante transformación, es el producto variable de una actividad lúdica generalizada, forma ideal del "no trabajo" y de un estado de espontaneidad reconquistado (con *New Babylon*, Constant entra en la corriente utópica del

Very quickly, and very logically, the labyrinth became the basic spatial reference. The urban dérive is a typically labyrinthian behaviour: the space in which it occurs is defined as the journey progresses, the journey being labelled 'psychogeographical' because of the influence of the successive effects of the environment on emotions and behaviour. It is an empirical space, an experienced space. Constant was in agreement with Jorn and, for a while, with Debord: this led, in 1959, to the project known as *Die Welt als Labyrinth*, a name taken from the title of the book by G.R. Hocke on Mannerism is European art. The project, conceived for Amsterdam's Stedelijk Museum, did not get beyond the project stage and was described in issue no.4 of *Internationale Situationniste* (the last issue to which Constant contributed). It consisted of "transforming rooms 36 and 37 of the Museum into a Labyrinth, coinciding with 3 days of systematic dérive, led by 3 teams of Situationists in the heart of the agglomeration of Amsterdam". The Labyrinth would have consisted of "a path that could, in theory, be anywhere between 200 m and 3 km long [...]. Its arrangement would not aim at just any sort of interior decoration, nor the scaled-down reproduction of urban settings, but would rather tend to constitute a hybrid and totally new atmosphere by blending interior (furnished apartment) and exterior (urban) elements. Passage through areas with different temperatures and lighting, sound effects and a certain number of conceptual and other stimuli, is determined by a system of one-way doors and by the greater or lesser attraction of the different areas. It promotes opportunities for getting lost." Here are to be found most of the elements of the labyrinthian conception of space that Constant would later work to give concrete expression to in plexiglass, metal and wood in the models of *New Babylon*, a project to which he dedicated several years, particularly in the *Yellow Sector*, designated as the area for play – can the concepts of play and Labyrinth be separated?

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA - GRANADA -

New Babylon
Constant. 1963
Serie de litografías
Series of lithographs

Leiterlabyrinth
Constant. 1967
[Laberinto de escaleras
Ladder labyrinth]
Wilhelm Lehmbruck Museum
Duisburg
Photo courtesy of the artist

marxismo, que volvió con fuerza en los años 60).
En el período de *New Babylon* (actualmente en el Museo de La Haya, donde dialoga con la obra de Mondrian), el *Sector amarillo* no es el único que remite al laberinto. En 1960, una maqueta de aluminio, que tiende claramente a la escultura, se presenta como un *Grand Labyr*. La abreviatura *Labyr* revela hasta qué punto el concepto forma parte de la mente de Constant. También realizará una serie de litografías tituladas *Labyrismes*.

Sin embargo, las pocas pinturas de la misma época parecen ignorarlo; pero son obras conflictivas. Constant se resiste como puede a su demonio, la pintura. Así pues, en 1962, le pone de título *Adiós a la p* a una tela que prefigura a los graffittistas, neoyorquinos y otros, que se convertirían en los protagonistas de los años 80.

Poco importa: el espacio pictórico es el de Cobra, salvaje, incoherente. Dos años más tarde, con *Fiesta gitana*, gran desorden dionisíaco, se entrevé de manera confusa que el pintor se está recuperando, pero aún necesitará un tiempo y el auge de la utopía colectiva con su actualización hacia el 68 para poder decidir, con razón, que ha cumplido con su tarea de "provocador": ¿acaso los "provocas" de Amsterdam, precursores de los jóvenes del 68 de París y otras ciudades, no demostraron que su mensaje se había divulgado? Algunos lo reivindicaban.

De este modo Constant pintó, al óleo sobre tela, una *Oda al Odéon* (1969), haciendo alusión al Odéon de París, que fue uno de los lugares donde se coció esta "revuelta del *Homo ludens*" en mayo del 68... En este caso lo que se distingue es propiamente un laberinto. No estático, sino en movimiento, puesto que la tela tiene relación con *New Babylon*. Es un decorado construido, antinatural: Constant está convencido de que la naturaleza no puede ofrecer espacio para "la plenitud cultural del mundo venidero".

Aún más explícito, si cabe, es el *Laberinto de escaleras* de 1971, que también es un laberinto de espejos, con o sin azogue, como el de Orson Welles

In continuous flux, the space of *New Babylon* is the changing product of an overall, play-like activity, an idealised form of "non-work" and of a state of spontaneity regained. (With *New Babylon*, Constant shared in the utopian current of Marxism that took on a renewed vitality during the 1960s.) While he was working on *New Babylon* (now in the Hague Museum, in dialogue with the works of Mondrian), the *Yellow Sector* was not his only reference to the Labyrinth.

In 1960, he presented a model in aluminium, with unmistakable sculptural tendencies, called a *Grand Labyr*. The abbreviation shows to what extent Constant was preoccupied with the concept. He also made a series of lithographs called *Labyrismes*.

His few paintings from the same period, however, seem to omit the concept completely, but they are conflictual works. Constant was doing everything in his power to fight his particular demon, i.e. painting. In 1962, he entitled a canvas that prefigured the graffitists – in New York and elsewhere, that would take the limelight in the 1980s – *Farewell to P*. It hardly matters: the pictorial space is still Cobra, wild and incoherent. Two years later, with *Fiesta Gitana*, a grand Dionysiac orgy, there were indications that the painter was by then regaining control, but it would take some time yet and the advent of collective utopia, with its updating around 1968, for Constant to be able to decide rightly that he had fulfilled his task as an "agitator": the Provos in Amsterdam, the forerunners of the Parisian and other youths of 1968, evidenced the fact that his message had been heard. Some of them even named his as their mentor.

Constant thus came to paint, in oil on canvas, his *Ode to the Odéon* (1969), the subject being the Odéon in Paris, one of the focal points of the "revolt by *Homo ludens*" in May 1968. It is a clear depiction of a labyrinth. Not a static one, but instead one in movement, since the canvas is associated with *New Babylon*. Here is a constructed, anti-natural setting: by then,

para la escena final de *La dama de Shangai*.
También *Espacio laberíntico* y *Entrada al laberinto*.
Esta última pintura es obviamente la del umbral franqueado. Constant, ideador del espacio laberintiano, del espacio dinámico común, lo penetra y allí tendrá lugar, a partir de ese lugar, su obra; puesto que lo que entra en el laberinto con él es la propia pintura: formas tachistas, fantasmales, que se individualizarán, se precisarán, de lienzo en lienzo, poco a poco.

Y pintar será como escenificar un teatro extraño donde el utopismo radical de *New Babylon* se convierte progresivamente en dramaturgia de un espectáculo angustiado. Es un teatro interior, interiorizado, que nos da la impresión, como pocas obras contemporáneas, de no conocer fronteras entre lo consciente y lo inconsciente.

En una entrevista al periódico *Le Monde*, Constant dirá más tarde: "Cuando pinto, siempre estoy en un estado de desesperación; para mi pintar no es una alegría o un placer. Todo lo contrario. No detesto mi profesión, pero cada vez que entro en el taller estoy triste. Hasta el momento en que surge la luz".

¡La luz, el sentido, el sentido sensible! En *Espacio erótico*, una pintura de 1971, la inquietante extrañeza se transmite con vértigos contrarios y formas extraviadas. O quizás la escena, dominada por una especie de minotauro itifálico es una Teseida, y el cuerpo femenino que devora la parte inferior del cuadro, una Ariadna abandonada.

En *Terrain vague* (1973), que en alemán se titula *Tierra de nadie* (y prefiero este segundo título), aparece un nuevo espacio que interpenetra el del laberinto. En *La blusa húngara* también. Es un espacio indeterminado sensibilizado por el tratamiento propiamente pictórico a través de manchas, transparencias y vahos de colores.

Este nuevo espacio se manifestará plenamente en dos obras capitales de 1975: *La libertad insultando al pueblo* y *El reencuentro de Ubú y Justine*. Son obras conflictivas. El nuevo flujo espacial, que se puede calificar de cósmico, inunda el espacio laberintiano, como si quisiera disolverlo.

Constant was convinced that nature could not provide space for the "cultural flowering of the world of the future".

Even more explicit, if possible, is his 1971 work *Ladder Labyrinth*, which is also a labyrinth of mirrors, both normal and two-way, like the one used by Orson Welles in the final sequence of *The Lady from Shanghai*. Then came *Labyrinthine Space* and *Entry to the Labyrinth*.

Is there any need to mention that this last painting is the threshold being crossed?

Constant, the conceiver of labyrinthian space, of shared dynamic space, entered that space and from then on, that is where he painted. Because that is what entered with him: painting itself – tachist, fantastic forms that took on individual, definite shapes, from canvas to canvas, in the process. And painting became the same as staging strange plays where the radical utopian of *New Babylon* was turning into a writer of anguished dramas. An internal and interiorised theatre that strikes us, as so few contemporary works do, as being unaware of the border between conscious and unconscious. In a later interview published in *Le Monde*, Constant stated: "When I paint, I am always in a desperate state; for me, painting isn't a joy or a pleasure. On the contrary. I don't hate my profession, but whenever I walk into my studio I become sad. Until the light appears."

Light, meaning, meaningful meaning! *Erotic Space* is the title of a 1981 painting whose unsettling strangeness springs from dizzying contrasts and bizarre forms. Or rather could the scene, dominated by a sort of ithyphallic minotaur, be a Theseïd and the female body engulfing the lower part of the canvas an abandoned Ariadne?

Terrain vague (1973), whose German title translates as *No-Man's-Land* (and I prefer the second title), marks the appearance of a new space, intermingling with that of the labyrinth. The same occurs in *The Hungarian Blouse*.

It is an indeterminate space, made apparent by the pictorial treatment of its blots, its

Ode à l'Odéon Constant, 1969
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum

Terrain vague Constant, 1973
Haags Gemeentemuseum

Esto llegará más tarde. El drama que se representa es dual, con dos protagonistas que no son sino proyecciones de Constant: dualidad entre el individuo y la colectividad. Constant, que ha trabajado tanto para hacer realidad el sueño colectivo, vuelve a la soledad del individuo, del individuo herido, decepcionado. Es la libertad, y es Justine. La libertad, que ha perdido la palabra (en primer plano hay un montón de cadáveres de víctimas inútiles, absurdas); y la desgraciada heroína de Sade, interpelada groseramente por Ubú, que personifica el totalitarismo tiránico.

El espacio laberintiano se va a ir reduciendo progresivamente hasta convertirse en simples escenografías, con sus móviles practicables: por ejemplo, para el drama del amor imposible, el de Cirano, que aparece en dos grandes telas de 1976: *Cirano declara su amor*, *Placer y tristeza del amor*. Se trata de dos pinturas realmente inclasificables en el panorama actual, igual que *La conversión de Venus* o *Casanova asociándose a la moral*. Constant recupera la iconografía secular del amor, y no es moco de pavo.

Por muy intelectualizadas que sean las escenas, cada una de las cuales merece un largo comentario, se adivina que el pintor se inspira en gran parte en su autobiografía y que sus convicciones, incluso sus sentimientos más preciados, se ven proyectados. Este proceso culminará con *La muerte de la amante*, del 7 de noviembre de 1978: se trata de Fanny Kelk, la compañera de Constant, de la que hizo, en plena enfermedad, un retrato trágico de emoción lúcida.

La muerte de la amada es el aislamiento, la soledad, el fondo del laberinto, hablando en términos psicológicos. Poco a poco otras telas siguieron el mismo camino. Incluso *El pintor en su taller*: "He entrado en mi torre de marfil. Eso no quiere decir que sea individualista, pero permanezco a la espera. Vivo en soledad, contra mi voluntad". Courbet, en su Atelier, había invitado a sus fieles y amigos. Constant, por su parte, tiene por única compañía a un mono, delegado del mundo natural y recuerdo, vía Picasso, de Jocko,

transparency, its clouds of colour. But it was in the two major works of 1975 that this new space came into its own: *Freedom Insulting the People* and *The Meeting of Ubu and Justine*. These are conflictual works: the spatial flux, that could be called cosmic, inundates the labyrinthian space, as if meaning to dissolve it: this was yet to come. The drama played out here is, itself, also a duel, between these two protagonists who can only be projections of Constant, between the individual and the collective. Here is Constant, who worked so hard to make the collective dream a reality, now relegated to the solitude of the individual, of a wounded and disappointed individual. It is clear that he is both Freedom and Justine. Freedom, whose voice has been lost (in the foreground, a mass grave filled with useless, absurd victims), and Sade's unfortunate heroine, seen here being crudely accosted by Ubu, the personification of tyrannical totalitarianism.

The labyrinthian space gradually receded until it became merely a backdrop with working elements: for example, for the drama of doomed love, that of Cyrano, who appears in two large canvasses painted in 1976: *Cyrano Declares his Love* and *Pleasure and Sadness of Love*.

Two works that defy classification in their context, as do *The Conversion of Venus* and *Casanova Associating with Morality*: Constant renews the secular iconography of love, no small task. As intellectualised as these scenes are, and worthy of being commented on at length, they give the impression that the painter has imbued them with a great deal of autobiographical content and with his own convictions, not to mention the sentiments dearest to him.

This progression was to reach its apogee in *The Death of the Loved One*, dated 7 November 1978: the subject is Fanny Kelk, Constant's companion, of whom he had also painted a tragic and lucidly emotional portrait when she was already seriously ill.

The Death of the Loved One represents closing off, solitude, the heart of the labyrinth, speaking in psychological terms. Other paintings had led

el babuino que tuvo que donar al zoo de Amsterdam cuando se volvió demasiado irascible para tenerlo en casa. *El proceso* (1978), el proceso de una joven, otra Justine, otra víctima inocente, es un angustioso juicio a puerta cerrada, igual que *El interrogatorio* (1983) que recuerda las secuencias más insoportables de *La confesión*. En 1979, *La última cena*, también en el fondo del laberinto, es una especie de fiesta de pesadilla con una luz artificial, de claroscuro, que evoca vagamente a Rembrandt. ¿Acaso pensaba Constant en el *Claudius Civilis*?

Cuando incluso la luz penetra en el laberinto, se propaga hasta el primer plano de esa elegía de sufrimiento y piedad que es *La Samaritana* (1984). Su fuente, más allá del laberinto, está en el espacio cósmico, "el gran aire", como dice Kafka en su monólogo de *La madriguera*.

Desde *Terrain vague*, Constant, lo confiese o no, sentía nostalgia: por algo este es el título de una obra de 1982, de nuevo gitana, con sus músicos y gran abertura a la naturaleza. La naturaleza que Constant había rechazado en la época de *New Babylon*... Ahora bien, en las dos versiones de *Orfeo* (1982 y 1983), la reintegró plenamente: inmensidad sensible, luz, música. Orphée se deja oír a través de su canto, no para los hombres (como el del teórico político...) sino para las bestias. Un Orfeo algo, algo Pierrot. ¿Estará Constant fuera del laberinto?

Quién iba a decir que pintaría, con desahogo e inmediatez de la visión, una serie de acuarelas inspiradas en *El viaje de invierno* de Schubert, las mismas que me mostró en ese irreal otoño de invernadero.

"... Hasta el momento en que surge la luz". La estética del laberinto es también una moral.

© Jean-Clarence Lambert, *Le règne animal*
Editions Cercle d'Art, Paris 1991, p.45-46

up to it, as if in a progression. Even *The Painter in his Studio*: "I returned to my ivory tower. It's not that I'm an individualist, I'm just waiting. I live alone, against my will." In his Studio, Courbet had invited his friends and followers. Constant is only accompanied by a monkey, an envoy from the natural world and a reference, via Picasso, to Jocko, the baboon that had to be given to the Amsterdam zoo when he became too unruly to be kept at home. *The Trial* (1978), of a young girl, another Justine, is harrowing in its claustrophobia, as is *The Interrogation* (1983), which calls to mind the most unbearable passages of *L'Aveu*.

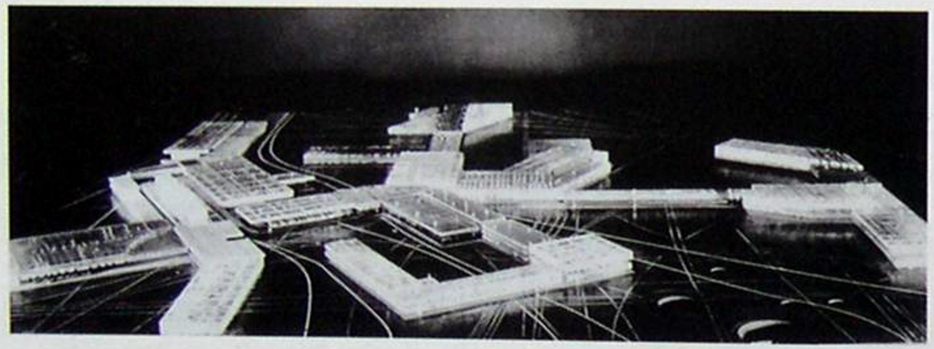
From 1979, *The Last Supper*, also situated in the heart of the labyrinth, is a sort of nightmarish feast, with its vaguely Rembrandtesque chiaroscuro of artificial light. Was Constant perhaps dreaming of *Claudius Civilis*? When even light began penetrating the labyrinth, it expanded right up to the foreground of *The Samaritan Woman* (1984), his elegy to suffering and pity. Its source, outside the Labyrinth, is to be found in cosmic space, the exterior, as Kafka said in his monologue *The Foxhole*. Since *Terrain vague*, Constant, whether he admitted it or not, had been nostalgic for it.

This was in fact shown in the title of a 1982 painting, once again of a gypsy subject, with musicians and wide open to nature. That very Nature that Constant had repudiated during his *New Babylon* period... Now, in the two versions of *Orpheus* (of 1982 and 1983), he called it squarely back into play, the palpable immensity, light, music. Orpheus himself who communicated through his song not with men (like a political theoretician...), but with beasts. Orpheus, vaguely lunar, vaguely Pierrot: Constant outside the Labyrinth?

Who would have thought that he would one day paint, with such ease and immediacy of vision, a series of water-colours inspired by Schubert's *Winter Journey*, the very ones that he showed to me that unreal greenhouse autumn?

"... Until the light appears." The aesthetics of the Labyrinth are also an ethic.

La nature captive
Internationale Situationniste no. 9, p. 11



Groep sectoren Constant, 1959
[Sectores agrupados. Group of sectors]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

Thomas Y. Levin

Geopolítica de la hibernación: la deriva del urbanismo situacionista

GEOPOLITICS OF HIBERNATION THE DRIFT OF SITUATIONIST URBANISM

Desde su fundación oficial, el 28 de julio de 1957, hasta su auto-disolución en 1972, el colectivo y célula política de vanguardia constituido con el nombre de Internacional Situacionista (IS) generó un volumen considerable y heterogéneo de obra destinado a cuestionar el papel de la producción cultural en la cultura consumista de posguerra. El implacable análisis del arte y de la sociedad llevado a cabo la IS mediante folletos, pósters, collages, textos teóricos, libros, películas y distintas formas de intervención estratégica, planteó cuestiones que no tan sólo desempeñaron un papel catalítico en los disturbios de mayo del 68, sino que siguen siendo hoy en día de gran actualidad en los debates sobre el arte contemporáneo y, como se expone más adelante, en la arquitectura y el urbanismo de nuestros días.[1] Efectivamente, la concepción situacionista de un "urbanismo unitario" – en cuanto manifestación de lo que Debord denominaba "realización de la filosofía" – constituye un aspecto fundamental de este proyecto y proporciona, quizás, el mejor punto de vista para mostrar la especificidad estético-política de la doble identidad del grupo como movimiento de vanguardia y como formación política. Fue en el urbanismo unitario donde la IS halló primeramente lo que parecía un modelo viable para su praxis estética, una reconceptualización creativa de la ciu-

From its official inauguration on July 28, 1957 to its auto-dissolution in 1972, the avant-garde collective and political cell that constituted itself as the Situationist International (hereafter SI) generated a remarkable and extremely heterogeneous body of work which undertook a sustained interrogation of the role of cultural production in post-war western consumer culture. The SI's relentless examination of art and society through tracts, posters, collages, theoretical texts, books, films and strategic interventions of various sorts raised questions that not only played a catalytic role in the uprisings of May '68, but remain to this day central to discussions of contemporary art and, as will be argued below, to architecture and urban planning as well.[1] Indeed, as a powerful form of what Debord called "the realization of philosophy," the Situationist's vision of a "unitary urbanism" was central to their project, providing what is perhaps the best prism through which to refract the aesthetico-political specificity of the group's double identity as an avant-garde movement and as a political formation. It was in unitary urbanism that the SI initially found what seemed like a plausible model for its aesthetic praxis, a creative reconceptualisation of the city as a political *Gesamtkunstwerk* that was at once

dad como *Gesamtkunstwerk* política que era, al mismo tiempo, negación y realización del arte.

El progresivo abandono de un proyecto urbanístico experimental y lúdico en favor de una mayor atención hacia la crítica de la ideología urbanística imperante, no permite reseguir las vicisitudes del proyecto global de la IS durante sus últimos años.

En el congreso fundacional de la IS, que tuvo lugar en 1957 en Cosio-D'Aroscia, el impulsor teórico del grupo, Guy Debord, presentó el documento programático "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y acción de la tendencia internacional situacionista", donde se nos muestra la urgencia, la intensidad y, sobre todo, la militancia del proyecto revolucionario del colectivo que acababa de nacer:

> Creemos, por encima de todo, que es preciso cambiar el mundo. Deseamos la transformación más liberadora que sea posible, tanto de la sociedad como de la vida en que nos encontramos prisioneros. Sabemos que este cambio puede conseguirse con los medios necesarios.[1]

En la tradición de las formaciones culturales revolucionarias que la precedieron, la IS reconoce así la importancia de las luchas del movimiento internacional de la clase trabajadora, de la que, según señala Debord, depende, en cierto modo, cualquier transformación en la infraestructura de la explotación económica.

El documento fundacional de la IS, sin embargo, muestra una mayor preocupación por el antagonismo entre los nuevos deseos y el efecto retardante de una estructura económica opresora que excluye el uso de estos recursos afectivos.

Es en este contexto, el de la cultura concebida como "un complejo conformado por la estética, los sentimientos y las costumbres: la reacción de una época a la vida cotidiana"[3], en el que la IS establecerá sus líneas de acción. Pero una revolución entendida en primer lugar y principalmente como transformación radical de la estructura y el carácter del deseo, comporta cambios radicales tanto en cuanto al espacio como a la forma de lucha.

a negation and a realization of art. And it is in the symptomatic shift from their exploration of an experimental and ludic urbanist project towards an increasing focus on the critique of the ideology of reigning urbanism that one can also trace the vicissitudes of the later years of the SI's project as a whole.

At the SI's founding conference in Cosio-D'Aroscia in 1957, the group's theoretical motor Guy Debord presented a carefully written, programmatic "Report on the Construction of Situations and on the Conditions of Organization and Action of the International Situationist Tendency" which conveys the urgency, the intensity and above all the militancy of the fledgling collective's revolutionary project:

> We believe, above all, that the world must be changed. We want the most liberating transformation possible of both society and of the life in which we find ourselves incarcerated. We know that this change can be brought about by the appropriate means.[2]

In the tradition of the revolutionary cultural formations which preceded them, the SI here acknowledges the importance of the struggles of the international working class movement on whom, Debord points out, any transformation of the infrastructure of economic exploitation to some extent depends. But the SI's founding document is more concerned with the antagonism between new desires and the retardative effect of an oppressive economic structure that precludes the use of these affective resources. It is here, in the arena of culture understood as "a complex composed of the aesthetic, of feelings and of customs: the reaction of an epoch to daily life"[3] that the SI would draw its lines of battle. But where a revolution is understood first and foremost in terms of a radical transformation of the structure and character of desire, this has dramatic consequences for both the locus and the form of struggle. As Debord puts it:

> A revolutionary action within the domain of culture ought not have as its goal the translation or the explanation of life, but rather its expansion. The

Tal como indica Debord:

> Una acción revolucionaria en el ámbito de la cultura no debería tener como objeto la traducción o explicación de la vida, sino más bien su expansión. La revolución no radica en absoluto en la cuestión de conocer el nivel de producción que ha alcanzado la industria pesada ni en quién la controlará. El fin de la explotación de la humanidad debe ocasionar también la abolición de las pasiones, compensaciones y hábitos generados por dicha explotación. Es preciso que definamos los deseos nuevos en relación con las nuevas posibilidades del mundo de hoy.
> Ahora mismo, en el momento más culminante de la lucha entre la sociedad contemporánea y las fuerzas que acabaran por destruirla, tenemos que encontrar, ya, los primeros elementos para la construcción de un medio superior, así como nuevas condiciones de comportamiento. [...] Todo lo otro pertenece al pasado y se encuentra a su servicio. Es preciso que hagamos un esfuerzo colectivo y organizado para alcanzar un uso unificado de todos los medios de transformación de la vida cotidiana. [...] Tenemos que construir ambientes nuevos que sean, simultáneamente, producto e instrumento de nuevas modalidades de comportamiento. Para llevar esto a cabo, tenemos que utilizar de una manera empírica, inicialmente, las actividades cotidianas y las formas culturales que ya existen en este momento, incluso cuando les negamos cualquier tipo de valor inherente.[4]

Aquí, en el momento mismo de la fundación de la IS, la perspectiva de un mundo transformado se pone de inmediato en relación con una revolución del deseo, y los deseos nuevos se encuentran, a su vez, estrechamente ligados a los nuevos espacios cotidianos. La arquitectura de este tipo de entornos "superiores", que al mismo tiempo conduzcan hacia nuevos deseos y comportamientos y sean producto de los mismos, todavía debe ser inventada, y la primera fase de este proyecto fundamental en la visión utópica de la IS representa precisamente la búsqueda de la compleja economía que regula la relación entre el espacio y el deseo. El laboratorio de esta búsqueda no es otro que el paisaje urbano contemporáneo.

En el replanteamiento de la naturaleza del espacio social de la ciudad, la IS criticó en primer lugar lo que percibía como pobreza teórica del funcionalismo dominante en la arquitectura contemporánea.

Según Debord, uno de los síntomas más patológicos de la decadencia ideológica del momento es:

> revolution does not lie entirely in the question of knowing what level of production heavy industry has achieved and who will be in control of it. The death of the exploitation of mankind must also bring about the abolition of the passions, compensations and the habits generated by that exploitation. We must define new desires in conjunction with the new possibilities of today's world. Right now, at the height of the struggle between contemporary society and the forces that are going to destroy it, we must already find the first elements of a superior milieu construction as well as new conditions of behavior. [...] Everything else belongs to the past and is in its service. We must now make a collective, organized effort that aims at a unified employment of all means of transforming daily life. [...] We must construct new ambiance's that are simultaneously the product and the instrument of new modes of behavior. In order to do this, we must employ in an empirical fashion, initially, the quotidian activities and the cultural forms that already exist at this moment, even as we deny them any inherent value.[4]

Here, at the SI's very founding moment, the prospect of a transformed world is immediately linked to a revolution in desire and new desires are, in turn, intimately tied to new quotidian spaces. But the architecture of such "superior" environments both conducive to, and the result of, new desires and behaviors remains to be invented, and the first stage of that building project at the heart of the SI's utopian vision is the detailed exploration of the complex economy that governs the relation of space and desire. The laboratory for that research is nothing other than the contemporary urban landscape.

In their attempt to rethink the social space of the city, the SI began with a frontal attack on what they perceived as the theoretical poverty of the functionalism governing contemporary architecture.

For Debord, one of the most pathological symptoms of the current ideological decomposition is:

> The functionalist theory of architecture [which is based] on the most reactionary social and ethical conceptions. That is, the partial gains achieved

La teoría funcionalista de la arquitectura [que se basa] en las concepciones sociales y éticas más reaccionarias. Así, las logros parciales que consiguió la primera Bauhaus o la escuela de Le Corbusier, aunque válidos durante un cierto período, se han visto clandestinamente impregnados por una noción excesivamente reaccionaria de la vida y de su marco.[5]

Ante este funcionalismo miope, la IS planteaba la necesidad un "entorno funcional fascinante"[6], alcanzable en primer lugar mediante la creación de "situaciones", un nuevo tipo de construcciones destinadas a proponer nuevos modos de habitar.

En esta transformación sistemática y lúdica del espacio cotidiano, el hecho de construir se convierte en un práctica política radical a nivel individual. No siendo ya arquitectura, la construcción inclusiva y global de situaciones es la materia que constituye lo que la IS denominaría "urbanismo unitario":[7]

Nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneamente vividos y su transformación en una calidad pasional superior.
Tenemos que desarrollar una intervención que tome en consideración los factores complejos de dos componentes muy importantes y que se encuentran continuamente en interacción: el marco material de la vida y los comportamientos por éste generados y que transforman dicho marco. En su forma más avanzada, nuestras perspectivas de acción sobre este marco llevan, en último término, a la concepción de un urbanismo unitario.
El urbanismo unitario se define, en primer lugar, por la utilización de todo el conjunto de artes y tecnologías en cuento recursos que contribuyen a producir una composición holística del medio. Es necesario imaginar el mencionado conjunto como más infinitamente susceptible de englobarlo todo que el antiguo predominio de la arquitectura sobre las artes tradicionales, infinitamente más susceptible de englobarlo todo que la aplicación, que a veces se da hoy en dia, de técnicas especializadas, o bien de investigaciones cientificas tales como la ecología en el ámbito de un urbanismo anárquico.[8]

La IS no concibe el urbanismo unitario como una doctrina, sino, principalmente, como una crítica del urbanismo, alejándose de las cuestiones relativas a la vivienda y al tiempo englobándolas de tal modo que, en última instancia, "contempla un territorio experimental para el espacio social de las ciudades del futuro."[9]

by the first Bauhaus or the Corbusier school, while valid for a certain period, have been clandestinely burdened with an excessively reactionary notion of life and its framework.[5]

In contrast to this myopic functionalism the SI called for an "enthralling functional environment"[6] the first step towards which would be through the creation of "situations," constructions of a different sort which were meant to lead towards radically new modes of living. In this systematic and yet ludic transformation of quotidian space, building becomes a radical political practice at the level of the individual. No longer architecture, the holistic construction of situations is the stuff of what the SI would call "unitary urbanism":[7]

Our central idea is that of the construction of situations, i.e. the concrete construction of momentary lived ambiances and their transformation into a superior passionnal quality. We must develop an intervention that takes account of the complex factors of two major, perpetually interacting components: the material setting of life and the behaviors that it generates and that transform that setting. In their most advanced form our perspectives for action on that setting ultimately lead to a conception of a unitary urbanism. Unitary urbanism is defined, first of all, by the employment of the full ensemble of the arts and technologies as competing means to realize a holistic composition of a milieu. One must imagine this ensemble as infinitely more all encompassing than the old empire of architecture over the traditional arts, infinitely more encompassing than the current occasional application of specialized techniques or of scientific investigations such as ecology within the domain of an anarchic urbanism.[8]

Unitary urbanism is understood by the SI not as a doctrine but first and foremost as a critique of urbanism, both distinct from questions of housing yet also encompassing them such that it ultimately "envisages a terrain of experience for the social space of the cities of the future."[9]

Como tal, y según Debord, debería incluir la estructuración del medio ambiente acústico, la distribución de diversos tipos de alimentos y bebidas, la creación de nuevas formas y la redefinición o *détournement* de antiguas formas de arquitectura y urbanismo. El urbanismo unitario no es otra cosa que la politizada y colectiva *Gesamtkunstwerk* de la IS:

"El arte global del que tanto se ha hablado, solamente podrá llevarse a cabo a nivel del urbanismo. Pero dicho arte global no se corresponderá más con ninguna de las definiciones tradicionales de lo estético."[10]

Rechazando el modelo tradicional del artista individual y la obra de arte autónoma (y sus análogos en el campo de la arquitectura), la IS insistió en que la unidad básica del urbanismo unitario no era la casa, sino "el complejo arquitectónico que resulta de la combinación de todos los factores que conforman un ambiente o una serie de ambientes distintos al nivel de la situación construida."[11] Cualquier construcción futura deberá ir precedida de una profunda investigación de las relaciones entre espacios y sentimientos, entre forma y estado de ánimo:

Es necesario que el desarrollo espacial preste atención a las realidades afectivas con el fin que éstas sean estructuradas por la ciudad experimental. [...] Aquellos de nuestros colegas que se muestran partidarios de una arquitectura nueva, una arquitectura libre, deben comprender que esta arquitectura nueva no operará al principio con líneas o formas libres o poéticas, entendiendo estas palabras tal como las usa actualmente la "pintura lírica abstracta". Por el contrario, esta arquitectura nueva experimentará, más bien, con los efectos de la atmósfera en las habitaciones, pasillos y calles, una atmósfera ligada a los gestos que éstos contengan. La arquitectura debe abrirse camino tomando por objeto situaciones emotivas más bien que formas emotivas. Y las experiencias que surgirán de este nuevo enfoque conducirán, a su vez, a formas desconocidas.[12]

Si tuviéramos que esbozar la genealogía del urbanismo situacionista, el contexto inmediato estaría definido por la obra de la Internacional Letrista y, concretamente, por el visionario ensayo de 1953 "Formulario para un nuevo urbanismo", de Gilles Ivain, seudónimo de Ivan Chtchegloff.[13] Chtchegloff reclama una nueva arquitectura que sea capaz de trans-

urbanism. Indeed, unitary urbanism is nothing less than the politicized, collective *Gesamtkunstwerk* of the SI: "The holistic art of which so much has been said could only be brought about at the level of urbanism. But such a holistic art would no longer correspond to any of the traditional definitions of the aesthetic."[10] Rejecting the classical model of the individual artist and the autonomous artwork (and its architectural analogues), the SI insisted that the most basic unit of unitary urbanism was not the house but the "architectural complex which is the combination of all the factors that make up an ambiance or a series of distinct ambiances at the level of the constructed situation."[11]

Any future building must be preceded by a thorough investigation of the relationship between spaces and feelings, between form and mood:

Spatial development must take account of the affective realities to be structured by the experimental city. [...] Our colleagues who call for a new architecture, a free architecture, must understand that this new architecture will not operate at the outset with lines or with forms that are free or poetic – where these words are understood in the way that "abstract lyrical painting" makes use of them today. Rather, this new architecture will instead experiment with the effects of atmosphere in rooms, corridors and streets, an atmosphere linked to the gestures that they contain. Architecture must move forward by taking moving situations as its matter rather than moving forms. And the experiences that will arise from this new material focus will lead, in turn, to unknown forms.[12]

If one were to trace the genealogy of Situationist urbanism, the most proximate context would be the work of the Lettrist International and specifically the visionary 1953 essay "Formulary for a New Urbanism" by Gilles Ivain, the pen name of Ivan Chtchegloff.[13] Chtchegloff calls for a new architecture capable of transforming the reigning conceptions of time and space, an architecture that will be both a means of knowledge and a means of action, a modifiable, malleable architecture that will change partially and even totally depending upon the desires of its inhabitants:

formar las concepciones dominantes de tiempo y espacio, una arquitectura que sea al mismo tiempo un instrumento de conocimiento y un medio de acción, una arquitectura modificable y maleable parcialmente e incluso totalmente de según los deseos de sus habitantes:

> Esta nueva visión del tiempo y del espacio, que constituirá la base teórica de construcciones futuras, todavía no ha sido completamente desarrollada, y jamás lo estará hasta que se emprenda la experimentación con modelos de comportamiento en las ciudades reservadas para este determinado propósito, ciudades que cuenten –además de las instalaciones necesarias para un mínimo comfort y seguridad– con edificios cargados de un gran poder evocativo, así como edificios simbólicos que representen deseos, fuerzas y acontecimientos del pasado, presente o futuro. Una expansión racional de los antiguos sistemas religiosos, de leyendas y cuentos antiguos y, sobre todo, del psicoanálisis en beneficio de la arquitectura, se hace cada vez más urgente a medida que van desapareciendo todos los motivos para apasionarse.
>
> Todo el mundo vivirá en su propia "catedral" personal, para decirlo con estas palabras. Habrá habitaciones que lleven a los sueños más que cualquier droga y casas donde uno no podrá hacer otra cosa que el amor. Otras resultaran irresistiblemente seductoras para los viajeros [...]
>
> Los distritos de esta ciudad podrían corresponderse con todo el abanico de sentimientos que uno encuentra por casualidad en la vida cotidiana.
>
> El barrio extraño y singular, el barrio feliz (especialmente reservado para vivienda), el barrio noble y trágico (para los niños que se portan bien), el barrio histórico (museos, escuelas), el barrio útil (hospital, tiendas), el barrio siniestro, etc.[14]

La principal actividad de los habitantes de este territorio será, según explica Chtchegloff, una continua deriva, un continuo deambular que provocará un extrañamiento medioambiental implacable, profundo y delirante.

Siguiendo en esencia los supuestos básicos del urbanismo situacionista y, como se expondrá más adelante, las características del proyecto más específicamente arquitectónico concebido años más tarde por Constant bajo los auspicios de la IS, Chtchegloff articula aquí lo que se convertiría en uno de los principales objetivos de las actividades de la IS.

Los Letristas hicieron suya la llamada de Chtchegloff en favor de una investigación exhaustiva de las relaciones entre espacio, tiempo y pasiones, emprendiendo con gran fervor la confección de cartografías urbanas afectivas que denominarían "psicogeografía". Si definimos la psicogeografía como "el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, construido o no construido, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos"[15], entonces su principal forma de recogida de datos – la identificación, localización, delimitación de las *unités d'ambiance*, sus salidas y entradas, sus defensas, el descubrimiento de "centros focales psicogeográficos", etc. – es la práctica de la deriva.[16] Reminiscente del distanciamiento del medio o multitud circundantes característico de la deambulación no teleológica del *flâneur* del siglo diecinueve y en las posteriores modalidades del paseo surrealista, la especificidad de la deriva arranca de la combinación de una dimensión lúdica y una dimensión constructiva y analítica.

Efectivamente, como expone en su "Teoría de la deriva", Debord insiste en que la apertura a la "llamada del territorio y a los encuentros que corresponden a éste" representa no únicamente un encuentro con el "azar objetivo" puesto que, como indica este autor, la calidad aleatoria de la situación se ve también compensada por un cierto conocimiento psicogeográfico de las zonas atravesadas (los límites y posibilidades del barrio):

> "El territorio pasional objetivo donde tiene lugar la deriva debe definirse simultáneamente en virtud de su propia determinación y en virtud de sus relaciones con la morfología social".[17]

En ningún lugar es ese paisaje más rico en posibilidades que en el medio urbano postindustrial – trátese de París, Amsterdam, Copenhague, Venecia o el East End de Londres –, con el cual la deriva tiene una afinidad decidida.[18]

En su búsqueda de una cartografía nueva y radical, tanto los Letristas como los situacionistas produjeron distintos tipos de artefactos gráficos y textuales que reutilizaban mapas existentes, imá-

This new vision of time and space which will be the theoretical basis of future constructions is not yet fully developed and will never be until experimentation with patterns of behavior has been undertaken in the cities reserved for this very purpose, cities which contain –in addition to the facilities necessary for a minimum of comfort and security– buildings charged with great evocative powers and symbolic edifices representing desires, forces and events past, present and to come. A rational expansion of old religious systems, of old tales, and above all of psychoanalysis to the benefit of architecture becomes increasingly urgent as all the reasons for becoming impassioned disappear.

Everyone will live in their own personal "cathedral" so to speak. There will be rooms more conducive to dreams than any drugs and houses where one will not be able to do anything but love. Others will be irresistibly alluring to travelers [...]

The districts of this city could correspond to the whole range of feelings that one encounters by chance in everyday life.

The bizarre quarter, the happy quarter (specially reserved for habitation), the noble and tragic quarter (for good children), the historic quarter (museums, schools), the useful quarter (hospital, tool shops), the sinister quarter, etc.[14]

The primary activity of the inhabitants of this realm will be, Chtchegloff explains, a continuous dérive or drift, producing a relentless, thorough and delirious environmental estrangement.

Capturing in essence both the central tenants of Situationist urbanism and, as will become clearer below, the features of the one more or less classically architectural project attempted under the auspices of the SI by Constant years later, Chtchegloff effectively articulates here what would become one of the central agendas of the SI's activities. The Lettrists took up Chtchegloff's call for a thorough exploration of the relations between space, time and the passions, undertaking with great fervor the affective urban mapping which they called "psychogeography."

If psychogeography is defined as "the study of the precise laws and the exact effects of the geographic environment, built or unbuilt, in terms of its direct influence on the affective behavior of individuals,"[15] then its privileged mode of data gathering –the identification, localization, delimitation of *unités d'ambiance*, their exits and entrances, their defenses, the discovery of "psychogeographic hubs," etc.– is the practice of the "dérive".[16] Reminiscent of the distanciation from the surrounding environment/crowd manifest in both the non-teleological ambulation of the nineteenth-century *flâneur* and the later forms of Surrealist strolling, the specificity of the dérive stems from its combination of both a ludic and a constructive, analytical dimension. Indeed, as becomes clear in his "Theory of the Dérive," Debord is very insistent that the openness to "the call of the terrain and of the encounters which correspond to it" is not only an encounter with "objective chance" since, as he points out, the aleatory quality of the event is also offset by a certain psychogeographical knowledge of the areas to be traversed (the limits and possibilities of the neighborhood):.

> The objective passionnal terrain where the dérive takes place must be simultaneously defined according to its own determination and according to its relations with the social morphology."[17]

Nowhere is that landscape richer in possibilities than in the post-industrial urban environment – be it Paris, Amsterdam, Copenhagen, Venice or London's East End – to which the dérive has an elective affinity.[18]

Calling for a new, radical cartography, both the Lettrists and the Situationists produced various sorts of graphic and textual artifacts that refunctioned older maps as well as surveillance images, aerial photographs and sociological graphs as a means to trace affective vectors in relation to built space.

This is a mapping of a different sort, more narrative than "objective" in its structural insistence on its status as a trace of a lived experience, and yet also non-narrative in its paratactic and non-holistic quality, in its emphasis on the productive discontinuity characteristic of a topographics of what is in the end a social geography:

genes topográficas, fotografías aéreas y gráficos sociológicos como recursos para trazar vectores afectivos en relación al espacio construido.

Se trata de una cartografía distinta, más narrativa que "objetiva" en su insistencia estructural como indicio de una experiencia vivida y, sin embargo, también no narrativa en su naturaleza paratáctica y fragmentaria, en su énfasis en la discontinuidad productiva característica de una topografía de lo que es, a fin de cuentas, una geografía social:

> El cambio repentino del ambiente de una calle en el espacio de tan sólo unos cuantos metros; la división evidente de una ciudad en zonas con atmósferas psíquicas claramente diferenciadas; el trayecto que ofrece menor resistencia y que es transitado automáticamente en los paseos sin destino concreto (y que no guarda relación alguna con el contorno físico del suelo); la condición atractiva o repulsiva de ciertos lugares –al parecer todo eso es ignorado. En cualquier caso, nunca se considera que eso depende de causas que pueden ser detectadas a través de un análisis pormenorizado, y luego puede extraerse provecho de ello. La gente es consciente de que determinados barrios son tristes y que otros son agradables.
>
> Pero, por lo común, se asume de modo natural que las calles elegantes producen un sentimiento de satisfacción y que las calles miserables son deprimentes, y la gente no trata de ir más allá. En realidad, la variedad de combinaciones posibles de ambientes, análoga a la combinación de substancias químicas puras en un número infinito de mezclas, da lugar a sentimientos tan diferenciados y complejos como los que puede evocar cualquier otra forma de espectáculo.
>
> Un examen mínimamente esclarecedor pone de manifiesto que las diferentes influencias, cualitativa y cuantitativamente, de los diversos decorados urbanos no pueden ser determinadas sólo en base a la época o estilo arquitectónico, y mucho menos todavía en base a las condiciones de la vivienda.[19]

Entre los documentos visuales más famosos de estas investigaciones psicogeográficas "desmitificadas" se encuentra la "ilustración de la tesis de los nodos psicogeográficos" titulada *The Naked City*, así como la *Guide psychogéographique de Paris*, ambas producidas por Guy Debord en 1957, y también la descripción, en forma de foto-collage, de una deriva por Venecia que realizó Ralph Rumney en 1957.[20] El carácter lúdico que muestran estos documentos gráficos se traduce también en la reutilización fuera de

> The sudden change of ambiance in a street within the space of a few meters; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres; the path of least resistance which is automatically followed in aimless strolls (and which has no relation to the physical contour of the ground); the appealing or repelling character of certain places –all this seems to be neglected. In any case it is never envisaged as depending on causes that can be uncovered by careful analysis and turned to account. People are quite aware that some neighborhoods are sad and others pleasant. But they generally simply assume that elegant streets cause a feeling of satisfaction and that poor streets are depressing, and let it go at that. In fact, the variety of possible combinations of ambiences, analogous to the blending of pure chemicals in an infinite number of mixtures, gives rise to feelings as differentiated and complex as any other form of spectacle can evoke. The slightest demystified investigation reveals that the qualitatively or quantitatively different influences of diverse urban decors cannot be determined solely on the basis of the era or architectural style, much less on the basis of housing conditions.[19]

Among the most famous visual records of such "demystified" psychogeographic explorations are Guy Debord's "illustration of the thesis of the psychogeographic hubs" entitled *The Naked City* and his *Psychogeographic Guide to Paris*, both completed in 1957, as well as the photo-collage account of a dérive through Venice by Ralph Rumney in 1957.[20] The playfulness captured in these graphic traces is also manifest in the ludic refunctioning of extant maps, reading them against their grain as in the case of Debord's friend who traversed the Hartz region in Germany following blindly a map of the city of London. But the bulk of the psychogeographic research into "the arrangement of the elements of the urban setting, in close relation with the sensations they provoke" takes the form largely descriptive textual protocols which carefully trace the perimeters of the affective zones observed. In a 1955 issue of *Les lèvres nues*, for example, one finds a text by Jacques Fillon entitled "Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)" which recounts various walks starting

contexto de mapas existentes, como sucede con un amigo de Debord que atravesó la región alemana de Hartz siguiendo ciegamente un mapa de la ciudad de Londres. Pero la mayor parte de la investigación psicogeográfica acerca de "la disposición de los elementos del entorno urbano en relación con las sensaciones que producen" asume, en muchos casos, la forma de protocolos textuales descriptivos que trazan detalladamente los perímetros de las zonas afectivas observadas. En un número de 1955 de *Les lèvres nues*, por ejemplo, se encuentra un texto de Jacques Fillon cuyo título es "Déscription raisonnée de Paris (Itinérarie pour une nouvelle agence de voyages)", que narra algunos itinerarios a pie a partir de la Place Contrescarpe, un barrio obrero de la Rive Gauche que posteriormente se convertiría en lugar predilecto de la IS.[21]

Contrariamente a los propios hechos narrados, las descripciones de la deriva son generalmente sobrias, a pesar de dar indicios líricos sobre el carácter de la zona investigada. Este es el caso de loa descripción de otro estudio psicogeográfico del "continente" de la Contrescarpe (como fue llamado afectuosamente por la IS), cuya extraña presciencia sólo se haría evidente más de 20 años después, con la aplicación del urbanismo revolucionario del mayo del 68:

> Al parecer, el atractivo del continente estriba en una aptitud singular para jugar y olvidar. La mera construcción, en diversas localidades escogidas, de tres o cuatro complejos arquitectónicos adecuados, combinada con el cierre de dos o tres calles por otros edificios, sería suficiente, sin duda, para hacer de este barrio un ejemplo irrefutable de un urbanismo nuevo.[22]

Otras descripciones psicogeográficas incluyen propuestas específicas para la transformación o reestructuración de los lugares que son objeto de investigación. En un divertido texto que propone una serie de "Embellecimientos racionales para la ciudad de París", la IS propone que los parques públicos y la red del ferrocarril metropolitano permanezcan abiertos durante toda la noche con una luz desvaída y/o intermitente para crear condiciones psicogeo-

> out from the Place Contrescarpe, a working class neighborhood on the Left Bank which would later become the central haunt of the SI.[21] Unlike the actual events, the accounts of the dérive are typically quite sober yet still offer lyrical insights into the character of the area under investigation, as does the following description from yet another psychogeographic study of the Contrescarpe "continent," as it was affectionately called by the SI, whose uncanny prescience would only become clear over twenty years later during the applied revolutionary urbanism of May '68:
>
> The appeal of the continent seems apparently to reside in a particular aptitude for play and forgetting. The mere construction, at various chosen locations, of three or four adequate architectural complexes, combined with the closing off of two or three streets by other edifices, would without doubt suffice to make this neighborhood an irrefutable example of a new urbanism.[22]

Other psychogeographical accounts included specific suggestions for the transformation or redeployment of the sites being explored. In a playful text proposing a series of "Rational Embellishments for the City of Paris" the SI suggests that public gardens and the subway system be kept open all night with only dim and/or intermittent lighting to bring out psychogeographic qualities, street lamps be modified with switches that would enable people to play with them, cemeteries and museums be destroyed (with the artworks to be distributed to various bars) and, best of all, "by means of a certain arrangement of fire escapes and the creation of passageways where necessary, the rooftops of Paris be opened up for strolling."[23] In Abdelhafid Khatib's "Attempt at a Psychogeographical Description of Les Halles" –another favorite all-night haunt of the LI and SI– the author concludes with a polemical critique of the proposal to move the central market located there outside the city since "a solution oriented towards a new society would require that one conserve this space at the

gráficas; modificar las farolas incorporando interruptores que posibiliten que la gente juegue con ellas; destruir los cementerios y los museos (con la intención de repartir las obras de arte entre diversos bares); e, incluso, que "mediante una determinada disposición de las escaleras de incendios y la creación de pasarelas donde sea necesario, sean abiertos al público las azoteas de París para pasearse por ellos".[23]

En "Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles" (otro de los lugares predilectos de la IS y de los Letristas), de Abdelhafid Khatib, el autor concluye con una crítica polémica contra la propuesta de trasladar el mercado central, allí situado, fuera de la ciudad, ya que "una solución orientada hacia una sociedad nueva requeriría la conservación de este espacio ubicado en el centro de París para manifestaciones de una vida colectiva liberada".[24]

A modo de contrapropuesta, Khatib propone que el espacio en cuestión sea transformado en un parque de atracciones, para la "educación lúdica de los obreros", sustituyendo los pabellones actuales por una "serie de pequeños complejos situacionistas autónomos".[25]

Entre los juegos de construcción y los espacios urbanos móviles que este autor indica como alternativas situacionistas, lo más representativo es, quizás, la propuesta de un laberinto que no cesa de transformarse, una variante del cual casi se materializó sólo dos años después.

En 1960 la IS consiguió el permiso para convertir las sales 36 y 37 del Stedelijk Museum en un enorme laberinto interior donde hubiera una representación artificial de la lluvia, el viento y la niebla, un conjunto de ambientes acústicos previamente grabados en cinta magnetofónica, y un túnel creado por la pintura industrial de Pinot Gallizio. Ese marco de micro-deriva tendría su réplica en el exterior, con una macro-deriva que sería emprendida por dos grupos de tres paseantes situacionistas conectados entre sí y con el "director" de la deriva, quien se encargaría de catalogar y coordinar la exploración de la topografía de Amsterdam.

Dado que la unión de los ambientes de deriva

center of Paris for manifestations of a liberated collective life."[23] As a counter-proposal, Khatib suggests that it be turned into an amusement park for the "ludic education of the workers" by replacing the existing pavilions with "a series of autonomous small situationist complexes."[25] Among the games of construction and mobile urban spaces which he details as situationist alternatives, the most representative is perhaps the proposal of a constantly changing labyrinth, a variant of which, only two years later, would almost become a reality. In 1960, the SI was given permission to transform rooms 36 and 37 of the Stedelijk Museum into a huge interior labyrinth featuring artificial rain, wind and fog, a series of pre-recorded acoustic environments, and a tunnel composed of Pinot Gallizio's "industrial" painting. This site of micro-dérive would then be paralleled outside by a simultaneous macro-dérive undertaken by two teams of three situationist drifters linked by telecommunications to each other and to the "director" of the dérive who would both catalogue and coordinate their exploration of the topography of Amsterdam. Since it was precisely the conjunction of the interior and the exterior dérive environments that was crucial to the SI's conception of the experiment, when the museum's director imposed certain "unacceptable" conditions in the last minute the project was summarily canceled.[26]

As is already evident from Khatib's suggestions, the data-gathering of the dérive is intimately connected to another central SI practice, that of détournement, the creative pillaging, ripping out of context and re-inscribing of extant cultural material. According to Debord and Wolman, in their "User's Guide to Détournement," "all elements, taken from anyplace whatsoever, can become the object of new relatins."[27] Again and again one reads in the psychogeographical accounts of suggestions, developed during the course of a dérive, as to how certain spaces could be refunctioned, appropriated as a *mise en scène* of a situation. In the psychogeographic

interior y exterior constituía precisamente el elemento crucial de la concepción que la IS tenía del experimento, cuando el director del museo impuso ciertas condiciones "inaceptables", en el último momento el proyecto fue sumariamente suspendido.[26]

Como indican las propuestas de Khatib, la recogida de datos de la deriva se encuentra estrechamente ligada a otra práctica fundamental de la IS, la del *détournement*, la acción creativa de saquear, sacar de contexto y reinstalar cualquier material cultural existente.

Según indican Debord y Wolman en la "Manual del détournement" "todos los elementos, recogidos en cualquier lugar, pueden convertirse en objeto de nuevas relaciones".[27] En las descripciones psicogeográficas se leen una y otra vez propuestas desarrolladas durante el transcurso de una deriva respecto a cómo ciertos espacios podrían ser reutilizados, apropiados como puesta en escena de una situación. En la descripción psicogeográfica de Les Halles, Khatib menciona de paso el proyecto de la IS para construir una serie de situaciones en un conjunto de edificios de Ledoux en Saline-de-Chaux ejecutando una "reconversión lúdica" del complejo – parte de un proyecto más ambicioso para desviar (*détourner*) otras arquitecturas europeas. En otros lugares, el uso urbanístico del *détournement* se entiende como la reconstrucción precisa de una zona de una ciudad en otra ciudad,[28] o bien los primeros ejercicios prácticos de una "nueva arquitectura" son descritos como el *détournement* de espacios construidos que presentan elementos afectivos sólidos y con gran tradición histórica, como por ejemplo el *château*.[29] El urbanismo y el *détournement* son, asimismo, rasgos importantes de las primeras colaboraciones en forma de collages de Debord con Asger Jorn, tituladas *Mémoires* y *Fin de Copenhague*,[30] así como en la obra cinematrogáfica de Debord, caracterizada por un uso implacable del *détournement*, las continuas invocaciones a la deriva en cuanto micro-lógica organizadora, y un fuerte predominio de imágenes urbanas.[31] Por último, preparando el camino de

Emplazamiento para una casa de uso situacionista
Site for a house for situationist uses
Internationale Situationniste no.3

una futura arquitectura situacionista, Debord y Wolman son claros cuando aluden al papel central que desempeñará el *détournement*:

Hasta el punto de que la arquitectura nueva parece que ha de partir de una fase experimental barroca, el complejo arquitectónico – que nosotros entendemos como la construcción de un medio ambiente dinámico ligado a estilos de comportamiento – utilizará probablemente el desvío de formas arquitectónicas familiares, y en cualquier caso sacará provecho – plástica y emocionalmente – de todo tipo de objetos desviados; unas grúas o andamios de metal colocados de forma sensata y acertada pueden aceptar el reto de la manera más productiva a partir de una tradición escultural obsoleta. Esto sólo escandaliza a los más acérrimos fanáticos de los jardines franceses.[32]

Si existe un ejemplo paradigmático de la aplicación del *détournement* en la arquitectura situacionista, éste es, sin duda, el Palais Idéal – lugar predilecto de la IS –, un complejo fantástico construido entre 1879 y 1912 por Ferdinand Cheval (1836-1924), un cartero rural y arquitecto aficionado nacido en Hauterevis (Drômes), sin ninguna ayuda y únicamente con materiales que él mismo halló y escogió.[33]

De hecho, en un texto de Debord deliciosamente divertido y al tiempo revelador, en el cual el autor ofrece una lista de figuras con sensibilidad psicogeográfica en una serie de disciplinas, el único ejemplo de arquitectura psicogeográfica que cita no es otra que el "Facteur Cheval".[34]

Con su "investigación" psicogeográfica en torno a las posibilidades de *détournement* reunidas mediante derivas, parece que la IS creó las condiciones que hacen posible la construcción de estructuras reales o, como preferían decir sus miembros, ambientes de situación.

Como queda articulado en las dos últimas tesis de la "Declaración de Amsterdam" de 1958, la construcción de una "situación" – definida como "la construcción un micro-ambiente transitorio y un juego de situaciones para un momento único en la vida de unas cuantas personas"– es "inseparable de la construcción, en el urbanismo unitario, de un ambiente general relativamente más duradero".[35]

Así, tal como expresa con claridad la tesis final: "Una situación construida es un medio para acercarse al urbanismo unitario, y el urbanismo unitario es la base indispensable para el desarrollo de la construcción de situaciones, a un tiempo como juego y como seria preocupación de una sociedad más libre".[35] Debido a la estrecha relación del nombre de la IS con el proyecto de un urbanismo unitario hecho realidad, no resulta sorprendente hallar incrustadas en sus escritos referencias que llegará un día en el que se crearán espacios situacionistas concretos.

Estas referencias incluyen desde propuestas modestas de lugares específicos, como el "Emplazamiento para una casa de uso situacionista" a construir en una isleta abandonada en medio del Sena [37], hasta visiones más ambiciosas que aluden a enteras ciudades situacionistas. Por ejemplo, en un texto sobre la deriva, en 1956, Debord señala que

Las dificultades de la deriva son las dificultades de la libertad. Todo nos lleva a creer que el futuro provocará la transformación irreversible del comportamiento y del marco de la sociedad contemporánea. Un día construiremos ciudades hechas para la deriva.[38]

¿Pero qué significaría construir medios urbanos específicamente para la práctica deambulatoria? Con su tentativa de traducir las lecciones de la psicogeografía en un programa arquitectónico concreto, la IS trató de alcanzar dos objetivos ligeramente distintos, ambos surgidos en los discursos vanguardistas de los debates arquitectónicos de la posguerra. El primero, que nace del intento de evitar cualquier clase de "fijación" urbana, es una noción de la ciudad en una transformación física y temporal permanente, una especie de metabolismo nómada que anticipa, en líneas muy generales, el proyecto de *Walking City* concebido por Ron Herron y Brian Harrey de Archigram en 1963. Basándose en el supuesto no probado de que una ciudad concebida en su totalidad como un gigantesco proceso de deambulación proporcionaría, como tal, el medio ambiente ideal para la deriva, la IS concebía una metrópoli nómada sumida en un proceso activo e incesante de construcción y decadencia:

account of Les Halles, Khatib mentions in passing the SI plan to construct a series of situations in a group of Ledoux buildings in Saline-de-Chaux by performing a "ludic reconversion" of the property –part of a larger plan to detourn other European architectures. Elsewhere the urbanist employment of détournement is imagined as the precise reconstruction of a section of one town in another city[29] or the initial practical exercises of a "new architecture" are described as the détournement of built spaces with strong and historically longstanding affective markings such as the château.[29] Urbanism and détournement are also important features in Debord's early collage collaborations with Asger Jorn entitled *Mémoires* and *Fin de Copenhague*[30] as well as in Debord's cinematic corpus which is marked by a relentless use of détournement, repeated invocations of the dérive as organizing micro-logic and a striking predominance of images of the city.[31] And in elaboration of a future situationist architecture, Debord and Wolman are explicit about the central role that will be played by détournement:

To the extent that the new architecture seems to have to start out from a baroque experimental stage, the architectural complex –which we understand as the construction of a dynamic ambient milieu linked with styles of behavior– will probably make use of the détournement of familiar architectural forms and in any case will profit –both plastically and emotionally– from all sorts of detourned objects; judiciously placed cranes or metal scaffolding can take up the gauntlet in a most productive way from a defunct sculptural tradition. This is only shocking for the worst French garden fanatics.[32]

If there is a paradigmatic example of this "detourned" conception of situationist architecture it is without doubt that favorite of SI sites known as the Palais Idéal, a fantastic complex built single-handedly and entirely out of found materials between 1879 and 1912 by Ferdinand Cheval (1836-1924), a French rural mailman and amateur architect in Hauterives (Drômes).[33] Indeed, in a deliciously playful and simultaneously revealing text by Debord which lists figures with psychogeographic sensibilities in a variety of disciplines, the sole example of psychogeographic architecture cited there is none other than the "Facteur Cheval."[34]

Through their psychogeographic "research" into possibilities of "détournement" gathered by means of "dérives," the SI seemed to have produced the conditions of possibility for the construction of actual structures or, as they preferred to call them, environments of situation.

As articulated in the final two theses of the "Amsterdam Declaration" in 1958, the construction of a "situation" – defined as "building a transitory micro-ambiance and a play of events for a unique moment in the life of a few persons" – is "inseparable from the construction in unitary urbanism of a general ambiance which is relatively more durable."[35]

Thus, as articulated in the concluding thesis: "A constructed situation is a means of approaching unitary urbanism, and unitary urbanism is the indispensable basis for the development of the construction of situations simultaneously as a game and as the serious concern of a more free society."[36]

Given the intimate relation of the very name of the SI with the project of a realized unitary urbanism, one is not surprised to find throughout their writings embedded references to the prospect of one day creating concrete Situationist spaces.

These range from modest proposals for specific sites, such as the "Site for a House for Situationist Uses" to be built on an abandoned island strip in the middle of the Seine [37], to much grander visions of entire situationist cities. In the discussion of the dérive as early as 1956, for example, Debord remarks that:

The difficulties of the dérive are the difficulties of freedom. Everything leads one to believe that the future will provoke the irreversible transformation of behavior and of the setting of contemporary society. One day we will construct cities made for the dérive."

Podemos de esta forma prever el uso de las condiciones climáticas en las cuales surgieron dos civilizaciones arquitectónicas importantes –en Camboya y en el sudoeste de Méjico– para construir ciudades móviles en la jungla. Los barrios nuevos de una ciudad de esta naturaleza podrían ser construidos cada vez más hacia el oeste (cosa que sería requerida gradualmente a medida que se va avanzando), mientras que en la misma medida el este se vería abandonado por el crecimiento excesivo de la vegetación tropical, y, como consecuencia de ello, surgirían capas de transición gradual entre la ciudad moderna y la naturaleza salvaje.

Esta ciudad, amenazada por la selva, ofrecería no sólo la zona de deriva infranqueable que se conformaría en su parte posterior, sino que también constituiría un matrimonio más audaz con la naturaleza que los intentos realizados por Frank Lloyd Wright. Tendría, por otra parte, la ventaja de la puesta en escena de un tiempo que pasa sobre un espacio social condenado a la renovación creativa.[39]

Mientras que esta noción neo-Chtchegloffiana era poco más que una atractiva elocubración[40], la otra incursión de la IS en las posibilidades de la construcción urbanística revistió la forma de lo que se podría llamar "megaestructuralismo lúdico". De forma paralela al trabajo desarrollado pocos años más tarde por el arquitecto holandés Nicholas Habraken, a quien Reyner Banham describe como el más "permisivo" de los teóricos megaestructurales[41], la IS adoptó una noción megaestructural, que consistente en enormes estructuras de soporte que admitían en su interior la creación de entornos individuales. Superando aparentemente el conflicto entre planificación y espontaneidad, entre lo que es grande y lo que es pequeño y entre lo permanente y lo transitorio, las nuevas tecnologías de la construcción desarrolladas a finales de los años 50 y a principios de los 60 parecían hacer posible, por primera vez, esa mezcla de estructuración y fluidez que habría de caracterizar los laberintos modernos de una deriva-arquitectura. Debord cita con entusiasmo la descripción de un nuevo edificio de Nueva York, en 1955, el cual muestra los primeros signos de deriva interior, con una construcción modular que permite que un apartamento sea espectacularmente transformado mediante tabiques móviles,

But what would it mean to build urban environments specifically for the practice of drifting? In their attempt to translate the lessons of psychogeography into a concrete architectural program, the SI pursued two slightly different agendas, both of which arose out of vanguard discourses in postwar architectural debates. The first, born of the attempt to avoid any sort of urban "fixity," is a vision of the city in permanent temporal and physical transformation, a sort of nomadic metabolism that anticipates in very general terms the "Walking City" project developed by Ron Herron and Brian Harrey of Archigram in 1963. Based on the largely unexamined assumption that a city conceived in its entirety as one massive process of drift would as such provide the ideal environment for the dérive, the SI imagined a nomadic metropolis engaged in a continual and active process of construction and decay:

We are thus able to envisage making use of the climatic conditions in which two major architectural civilizations arose –in Cambodia and in southwest Mexico– in order to construct moving cities in the jungle.

The new neighborhoods of such a city could be constructed increasingly towards the west (which would be gradually reclaimed as one goes along) while to the same extent the east would be abandoned to the overgrowth of tropical vegetation, thereby creating on its own layers of gradual transition between the modern city and wild nature. This city, pursued by the forest, would offer not only:

The unsurpassable zone of dérive that would take shape behind it; it would also be a marriage with nature more audacious than the attempts by Frank Lloyd Wright. Furthermore, it would have the advantage of a *mise en scène* of passing time over a social space condemned to creative renovation.[39]

While this neo-Chtchegloffian vision remained little more than an engaging, although tenacious, thought experiment[40], the SI's other foray into the possibility of actual urbanist construction took the form of what one could call a 'ludic megastructuralism'. Along lines articulated only a few years later by the Dutch architect Nicholas

etc. Con la llegada de tales mega-espacios con infraestructuras abiertas que actuarían de escenarios para una vida creativa y nómada, puede comprenderse porque – tal como explica Debord en un ensayo retrospectivo de 1974 (no sin cierta auto-ironía) – la IS no sólo quería construir, sino que quería construir ciudades:

Se sabe que, al principio, los situacionistas querían construir como mínimo ciudades, el ambiente adecuado para el desplegar ilimitado de nuevas pasiones. Pero, naturalmente, eso no era fácil y, por lo tanto, nos vimos obligados a hacer mucho más. Así, en el transcurso de los acontecimientos hubieron de ser abandonados diversos proyectos parciales y permanecieron sin ser utilizadas un número considerable de nuestras facultades, igual que sucede –y de qué manera todavía más absoluta y lamentable– con centenares de millones de contemporáneos[42]

Aunque los situacionistas, en opinión de Debord, no tuvieron tiempo de construir porque, sencillamente, tuvieron que dedicar sus energías a cambiar el mundo en vez de cambiar sólo el paisaje urbano, hubo, al menos, una tentativa temprana, si bien rápidamente abortada, de desarrollar las características técnicas, estructurales y sociopolíticas de un entorno urbano concebido por la IS: el proyecto *New Babylon* del arquitecto y situacionista holandés Constant Nieuwenhuys[43].

Fue en Amsterdam, en 1959, donde Constant y los arquitectos holandeses A. Alberts, Armando, y Har Oudejans fundaron la Oficina de Urbanismo Unitario (Bureau d'Urbanisme Unitaire), como primer paso hacia la realización final del programa del urbanismo unitario. Hasta que fueron expulsados a finales de 1960 y Attila Kotány asumió en Bruselas el control del despacho, este colectivo trató de traducir las exploraciones de los Letristas sobre la deriva y la psicogeografía en un programa de investigación basado en la consecución de algún tipo de construcción práctica. Una de las primeras tareas del colectivo fue la de redefinir la propia noción de arquitecto, el cual ya no será solamente el constructor de formas, sino el constructor de ambientes completos.

Habraken, who is described by Reyner Banham as the most "permissive" of the megastructural theorists[41], the SI embraced that version of megastructure which provided huge support structures as frameworks within which individuals could create their own environments. Seemingly resolving the conflict between design and spontaneity, between the large and the small, and the permanent and the transient, the new construction technologies being developed in the late 50's and early 60's seemed to make possible for the first time this combination of structuration and fluidity that would have to characterize the modern labyrinths of a dérive-architecture. Debord cites enthusiastically the description of a new building in New York in 1955 that manifests the first signs of interior dérive, its modular construction being such that an apartment can be dramatically transformed by means of movable walls, etc. With the advent of such mega-spaces with open infra-structures as mere stages for extensive, creative nomadic living, one can understand why, as Debord puts it in a retrospective essay of 1974 (not without a certain self-irony) the SI not only wanted to build, they wanted to build cities:

It is known that initially the Situationists wanted at the very least to build cities, the environment suitable to the unlimited deployment of new passions. But of course this was not easy and so we found ourselves forced to do much more. And during the entire course of events various partial projects had to be abandoned and a good number of our excellent capacities were no employed, as is the case – but how much more absolutely and sadly – for hundreds of millions of our contemporaries.[42]

Although the Situationists, according to Debord, simply did not have the time to build because they had to devote their energies to changing the world instead of merely the cityscape, there was at least one early attempt, albeit quickly aborted, to actually work out the technical, structural and socio-political contours of a built SI urban environment: the "New Babylon" project of the Dutch architect and situationist Constant Nieuwenhuys.[43]

[...] De esta forma, pues, la arquitectura participará en una actividad más global y de mayor envergadura y, al fin y al cabo, del mismo modo que las demás artes contemporáneas, desaparecerá en beneficio de esta actividad unitaria" [44]

Lo que eso podría significar en la práctica nos lo indica un conjunto de dibujos y maquetas creados por Constant, y que son representativos de lo que se podría denominar – y de hecho él denominaba – una arquitectura situacionista. En un ensayo programático ilustrado titulado "Una ciudad diferente para una vida diferente" [45], Constant sitúa su proyecto para una "Nueva Babilonia" en el contexto de una crisis del espacio urbano: los grandes polígonos de viviendas se le parecen enormes tumbas de cemento, las calles han degenerado hasta convertirse en carreteras, el ocio ha sido comercializado y desnaturalizado por el turismo, las relaciones sociales se han hecho casi imposibles y, sobre todo, la actividad lúdica prácticamente no existe.

Se hace necesaria una arquitectura que responda a las nuevas condiciones provocadas por la progresiva emancipación del trabajo que nos ofrece la tecnología moderna: el *homo ludens* ya no estará atado a un lugar de trabajo, sino que errará libremente al azar, creando y cambiando su medio ambiente en una especie de juego artístico incesantemente experimentado [46]. El interés de Constant por el ocio como característica de una cultura postindustrial – también compartido por la obra de otros arquitectos megaestructurales contemporáneos, desde Yona Friedmann a Archigram – exige un espacio igualmente indeterminado, dinámico y flexible, una estructura propicia al nomadismo según las líneas que Constant ya había empezado a investigar en 1956 en una maqueta de un campamento para gitanos, permanente pero al mismo tiempo fluido, en Alba (Italia). En lugar de una ciudad verde con enormes rascacielos aislados entre extensiones de espacios cubiertos de césped que reducen la interacción social, Constant insiste en la máxima densidad, "una ciudad cubierta donde el trazado de calles y los edificios aislados ha sido sustituido por una construcción espacial continua y elevada que incorpora tanto estructuras residenciales como espacios públicos (y que se puede modificar para distintos propósitos según las necesidades del momento)." [47]

La megaestructura de *high-tech* de Constant, una sección de la cual, llamada la "zona amarilla", fue presentada en el cuarto número de la revista de la IS, en junio de 1960 [48], utilizaba gigantescas estructuras espaciales cuyos elementos diagonales y tensionales se deben, según Banham, a las innovaciones estructurales del pabellón francés de la Exposición de Bruselas del 58, obra del ingeniero francés René Sarger. [49] Concebida como una "construcción continua sobre pilares, o bien como un sistema extenso de construcciones con espacios colgantes para dormir, divertirse, etc., así como lugares para la producción y la distribución, mientras el suelo quedaría libre para el tráfico y las reuniones públicas" [50], *New Babylon* había de utilizar los últimos materiales ultraligeros y altamente aislantes con el objeto de producir una estructura ligera y espaciada, que tendría un 100 % de espacio construido y un 200 % de espacio libre (suelo y terrazas), en lugar de la proporción tradicional de 80% contra el 20%. Las terrazas al aire libre, a las que se podría acceder por escaleras y ascensores, cubrirían toda la ciudad y se emplearían para hacer deporte, como aeropuertos, helipuertos, jardines, etc. El control artificial de los distintos niveles, divididos en espacios contiguos e intercomunicables, posibilitaría una variación infinita de ambientes y, en consecuencia, fomentaría ostensiblemente la deriva.

Los ambientes serían transformados periódicamente por artilugios técnicos controlados por equipos especializados de creadores de ambientes, o (en palabras de Constant) "situacionistas profesionales".

Todo el tráfico funcional sería relegado a un nivel inferior o superior, eliminando la calle en beneficio de un numerosísimo conjunto de espacios diversos y fácilmente atravesables.

Más que a la aspiración de una casa en las afue-

It was in Amsterdam en 1959 that Constant and the Dutch architects A. Alberts, Armando, and Har Oudejans, opened the Office of Unitary Urbanism (Bureau d'Urbanisme Unitaire) as the first step towards the eventual realization of the program of unitary urbanism. Until they were expelled in late 1960 and the bureau taken over by Attila Kotányi in Brussels, this collective attempted to translate the Lettrist explorations of dérive and psychogeography into a research program governed by the imperative of some sort of practical construction. One of the first tasks of the collective was to reexamine and redefine the very notion of the architect who will no longer be the builder of forms alone, but rather the builder of complete ambiances.

[...] All architecture will thus take part in a more extensive and more all-inclusive activity and in the end, architecture, like the other contemporary arts, will disappear in favor of this unitary activity." [44]

What this might mean in concrete terms is revealed in the series of drawings and models produced by Constant of what one might call –and he certainly did call – a situationist architecture. In a programmatic, illustrated essay entitled "A different City for a Different Life," [45] Constant locates his project for a "New Babylon" in the context of a crisis of urban space: major housing projects strike him as mass cement graves, streets have degenerated into highways, leisure has been commercialized and denatured by tourism, social relations have become almost impossible and, above all, ludic activity is virtually non-existent. What is needed is an architecture that will respond to the new conditions created by man's progressive liberation from labor through modern technology: the new *homo ludens* will no longer be bound to a site of work but will roam freely, creating and changing his environment as a form of continuous lived artistic play. [46] Constant's concern with leisure as the hoped-for principle feature of a post-industrial culture – also manifest in the work of other contemporary megastructural architects from Yona Friedman to Archigram – requires an equally undetermined, dynamic and flexible space, a structure conducive to nomadism along the lines Constant had already begun to explore in his 1956 model of a permanent yet highly fluid camp site for gypsies in Alba, Italy. Instead of the green city with huge skyscrapers isolated by expanses of verdure that reduce social encounters, Constant insists on the utmost density, a "covered city where the layout of streets and separated buildings has been replaced by a continuous spatial construction elevated from the ground and incorporating both housing structures and public spaces (which can be modified for different purposes according to the needs of the moment)." [47]

Constant's high-tech mega-structure, one section of which entitled the "yellow zone" was presented in the fourth issue of the IS journal in June 1960 [48], employed giant space-frames whose diagonal and tensional elements are indebted, according to Banham, to the pathbreaking structural innovations of the French pavilion af the Brussels Expo '58 by the French engineer René Sarger. [49] Conceived as "a continuous construction on pillars, or else as an extended system of different constructions in which there are suspended spaces for sleeping, for pleasure, etc, as well as places meant for production and distribution, leaving the ground free for traffic and for public meetings," [50]

New Babylon was to make use of the latest ultralight and highly insulating materials in order to produce a lightweight and widely spaced out structure which would have 100% built space and 200% free space (ground and terraces) as compared to the traditional 80%/20% ratio. The open air terraces, accessible by means of stairs and elevators, would cover the entire city and would be used for sports, airports, heliports, gardening, etc. The artificial control of the various floors, divided into spaces next to and communicating with each other, would permit an infinite variation of ambiances and would thereby ostensibly promote the dérive.

ras, rodeada de parques, esta ciudad estaría más cerca de un proyecto neofuturista de mejora y superación de la naturaleza a través de la tecnología:

En estas construcciones tan enormes imaginamos la posibilidad de conquistar la naturaleza y someter a nuestra voluntad el clima, la iluminación y los sonidos de los diferentes espacios. [...] Las ciudades futuras que prevemos ofrecerán una diversidad de sensaciones sin precedentes, en medio de esta atmósfera, y el uso creativo de las condiciones materiales dará lugar a maneras insospechadas de pasar el tiempo.[51]

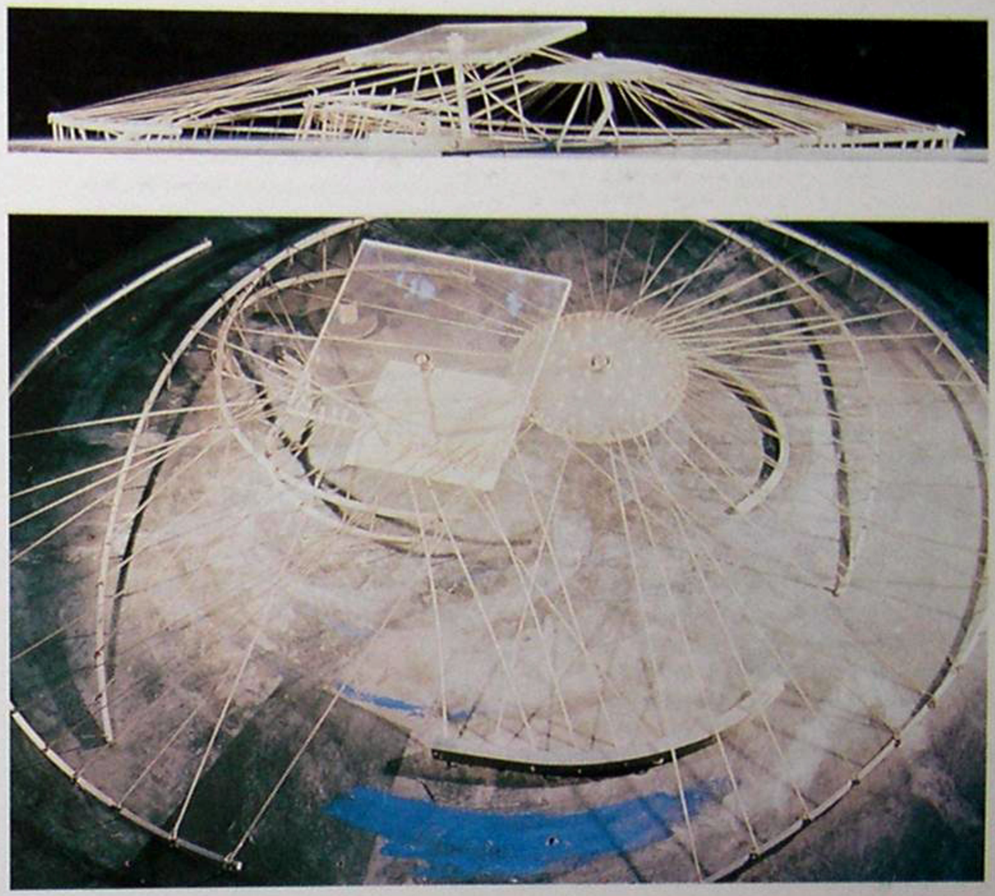
En la indefinición funcional y el intento de multiplicar la variabilidad del espacio para todo tipo de actividades lúdicas decididas por el usuario, en su dependencia los técnicos profesionales para llevar a cabo las reconfiguraciones espaciales, y, principalmente, en el interés explícito en la potenciación al máximo del placer como motivo organizador, *New Babylon* se asemeja notablemente al *Fun Palace*, concebido en 1964 por Cedric Price para Joan Littlewood.[52] Mientras ambos proyectos definen la temporalidad de las micro-estructuras dependientes del esqueleto megaestructural como sumamente efímera (más cercanas en la escala temporal a un día o a un pasatiempo a diferencia de los metabolistas japoneses, cuyas sub-unidades debían cambiar al ritmo de una generación humana), en ciertos aspectos el *Fun Palace* era incluso más radical que el proyecto de Constant, al posibilitar la movilidad total no sólo de las paredes sino también del suelo y de los elementos del techo, y al limitar explícitamente la duración de la estructura de soporte a un máximo de diez años. Aunque finalmente el *Fun Palace* no fue construido, el detalle con el que fue desarrollado este proyecto revolucionario –antes de ser abandonado en el último momento por motivos financieros relativamente banales– parece confirmar la creencia de Constant de que una megaestructura situacionista similar era no sólo urgente desde una perspectiva filosófica, sino también, en cierto modo, realmente factible:

Aunque el proyecto que acabamos de esbozar a grandes rasgos corre el riesgo de ser rechazado considerándolo como un sueño fantasioso, insistimos en que es realizable desde el punto de vista técnico, en que es deseable desde un punto de vista humano

The environments would be changed regularly by means of technical devices supervised by specialized teams of environment creators or, in Constant's words, "professional situationists." All functional traffic would be relegated to a lower or higher level, eliminating the street in favor of a huge number of very different spaces traversable in many ways. Instead of the suburban fantasy of living in a park, this is closer to a neo-futurist improvement and surpassing of nature through technology:

In such huge constructions we envisage the possibility of conquering nature and subjugating to our will the climate, the lighting and the sounds in these different spaces. [...] The future cities that we envisage will offer an unprecedented variability of sensations in this sphere, and unforeseen games will become possible through the inventive employment of the material conditions.[51]

In its refusal to impose function and its attempt to multiply the variability of the space for ludic user-defined exploits of all sorts, in its dependence upon professional structural technicians to carry out the spatial reconfigurations, and above all in its explicit commitment to the maximization of pleasure as its organizing imperative, *New Babylon* is remarkably similar to the *Fun Palace* developed by Cedric Price for Joan Littlewood in 1964.[52] And while both projects envision the temporality of the micro-structures within their megastructural frames as radically transient (closer to the temporal scale of a day or a game) compared to the Japanese metabolists (whose sub-units were conceived as changing at the rate of a human generation), in some respects the *Fun Palace* was even more radical than Constant, allowing not only the walls but also the floor and roof elements to be fully movable, while also explicitly limiting the lifespan of the supporting framework structure to a maximum ten years. Although in the end, the *Fun Palace* was not built, the extent to which the visionary project was developed in all its details –before it ultimately was abandoned for comparatively



Ontwerp voor een Zigeunerkamp Constant, 1958
[Maqueta para un campamento de gitanos
Model for a gypsy camp]
Haags Gemeentemuseum. Photo courtesy of the artist

y en que es indispensable desde un punto de vista social. La insatisfacción cada vez mayor que domina la humanidad llegará a tal extremo en el que todos nos veremos obligados a ejecutar este tipo de proyectos, para los cuales ya disponemos de los medios y que son proyectos que podrían contribuir a la consecución de una vida más rica y más plena.[51]

A pesar de su atractivo teórico, este era un proyecto con unas contradicciones internas que parecían condenarlo al fracaso desde el principio. En primer lugar, y sobre todo, fue concebido a una escala que, en caso de haberse realizado, hubiera sido inevitablemente tecnocrático, un destino político que se vio confirmado a finales de los años sesenta cuando la megaestructura, abandonada por la vanguardia que la había defendido pocos años antes, se convirtió en el medio utilizado por el *Establishment* político para potenciar al máximo los beneficios obtenidos con el desarrollo urbano. Además, el acto de construir como recurso para cambiar el mundo se basaba en una política de determinismo arquitectónico/urbanista – espacios nuevos que provocarían por ellos mismos nuevos tipos de deseo, nuevos tipos de relaciones sociales, etc. – que parecía ignorar la materialidad del poder en el mundo construido existente. La sociedad del espectáculo no sería desplazada, según afirmaba la sección más militante de la IS, mediante la mera producción de ambientes megaestructurales. Constant – que dimitió de la IS el verano de 1960, tras la exclusión de sus colaboradores el mismo año – no reconoció que el urbanismo unitario no era, en definitiva – o todavía no – algo que pudiera traducirse en términos físicos; de momento sólo podía constituir un prolegómeno crítico de cualquier arquitectura futura de la IS.

En los años sucesivos la IS abandonó lo que acabó siendo considerado la quimera de una arquitectura propiamente situacionista en beneficio del análisis y crítica rigurosos de las contradicciones reales del urbanismo contemporáneo.

No se trataba, todavía, de construir, sino de entender la función, la estructura y los efectos de la planificación urbanística contemporánea y de los

banal financial reasons– seems to confirm Constant's claim that a similar Situationist megastructure was not only philosophically urgent but also at some level actually feasible:

While the project which we have just sketched in broad strokes runs the risk of being dismissed as a fantasy dream, we insist on the fact that it is realizable from the technical perspective, that it is desirable from a human perspective, and that it is indispensable from a social perspective.
The rising dissatisfaction dominating all of humanity will get to a point where we will all be forced to execute these projects for which we already posses the means, projects which could contribute to the realization of a richer and more accomplished life.[51]

Yet, despite its theoretical appeal, this was a project whose internal contradictions seemed to doom it from the start. First and foremost, it was conceived at a scale that, were it to have been realized, would have been unavoidably technocratic, a political fate confirmed by the end of the 1960s when the megastructure, abandoned by the avant-garde that had championed it not even a decade earlier, became the means for the political "Establishment" to maximize returns on urban development. Moreover, the very gesture of building as a means to change the world was premised upon a politics of architectural/urbanist determinism – new spaces will in themselves produce new types of desire, new types of social relations, etc – that seemed to ignore the materiality of power in the extant built world. The society of the spectacle would not be displaced, so the more militant wing of the SI insisted, by simply producing new megastructural environments. Constant – who resigned from the SI in the summer of 1960 following the exclusion of his collaborators earlier that year – had failed to recognize that unitary urbanism ultimately was not – or not yet – something that could be translated into physical terms; for the time being it could only be a prolegomenon to any future SI architecture in the form of a relentlessly critical project. In the years that followed the SI decisively abandoned what came to be seen as

espacios urbanos como condición previa a toda construcción futura.

Bajo el encabezamiento "La nada del urbanismo y la nada del espectáculo" puede leerse:

El urbanismo no existe: no es más que una ideología en el sentido que Marx daba al término. La arquitectura sí que existe, igual que la Coca-Cola; es un producto revestido de ideología, pero real, que satisface de una manera falsa una necesidad falsa. El urbanismo, no obstante, puede compararse con el espectáculo publicitario que rodea a la Coca-Cola, mera ideología espectacular.[54]

O, como dice en otro lugar Raoul Vaneigem: "la vivienda es el "beba Coca-Cola" del urbanismo. Se substituye la necesidad de beber por la necesidad de beber Coca-Cola"[55]. A medida que la IS va prestando progresivamente atención al análisis de la micro-política y la macro-política de la sociedad del espectáculo, se hace patente que el urbanismo desempeña un papel central en el sistema de ésta. Eso queda particularmente de manifiesto en los grandes proyectos residenciales que se describen y discuten en las páginas de la revista de la IS:

En las ciudades nuevas, esta sociedad construye precisamente el medio que la representa, el cual reúne las condiciones más propicias para su buen funcionamiento, y al mismo tiempo traslada al espacio, en el lenguaje claro con que se organiza la vida cotidiana, su principio fundamental de alienación y coerción. Es, por lo tanto, en ese mismo espacio donde se manifestarán de la manera más clara los aspectos más nuevos de su crisis.[56]

La función ideológica de las campañas de construcción de viviendas fuera de las ciudades en Francia, y especialmente en la región de París, a principios de los años se-senta, se hace patente con el análisis de proyectos similares en todo el mundo tardocapitalista occidental. La IS, haciendo hincapié en que el urbanismo es tan sólo una rama desatendida de la criminología, considera que Brasilia es un ejemplo perfecto de cómo la arquitectura funcional constituye la materialización de una visión mundial burocrática.[57]

Los situacionistas censuran al urbanismo por lo que ellos denominan chantaje de la utilidad: del mismo modo que la televisión se legitima a sí misma insistiendo en que la información y la

the chimera of a properly situationist architecture in favor of a rigorous analysis and critique of the real contradictions of contemporary urbanism.
The task was not yet to build but instead to understand the function, the structure and the effects of contemporary urban planning and urban spaces as a precondition to any future construction. Under the heading "The Nothingness of Urbanism and the Nothingness of the Spectacle" one reads:

Urbanism does not exist: it is nothing but an ideology in Marx's sense of the term.
Architecture does really exist, like Coca-Cola: it is a production clothed in ideology but real, falsely satisfying a false need. Urbanism, however, is comparable to the publicity display surrounding Coca-Cola, pure spectacular ideology.[54]

Or, as Raoul Vaneigem puts it elsewhere: "Habitation is the 'drink Coca-Cola' of urbanism. One replaces the need to drink with the need to drink Coca-Cola."[55] As the SI turns its attention increasingly to an analysis of the micro- and macropolitics of the society of the spectacle, urbanism is revealed to play a central role in its regime. This is particularly manifest in the various large-scale housing projects which are depicted and discussed in the pages of the SI journal:

In the new cities this society constructs the terrain which represents it precisely, which brings together the conditions most conducive to its proper functioning, and which simultaneously translates into space, into the clear language of the organization of daily life, its fundamental principle of alienation and coercion.
It is therefore in that very space that the newest aspects of its crisis will manifest themselves with the greatest clarity.[56]

The ideological function of the suburbanisation campaigns launched in France, and especially around Paris, in the early 1960's is revealed through the analysis of similar projects throughout the world of late western capitalism. Insisting that urbanism is just a neglected branch of criminology, the SI points to Brasilia as a

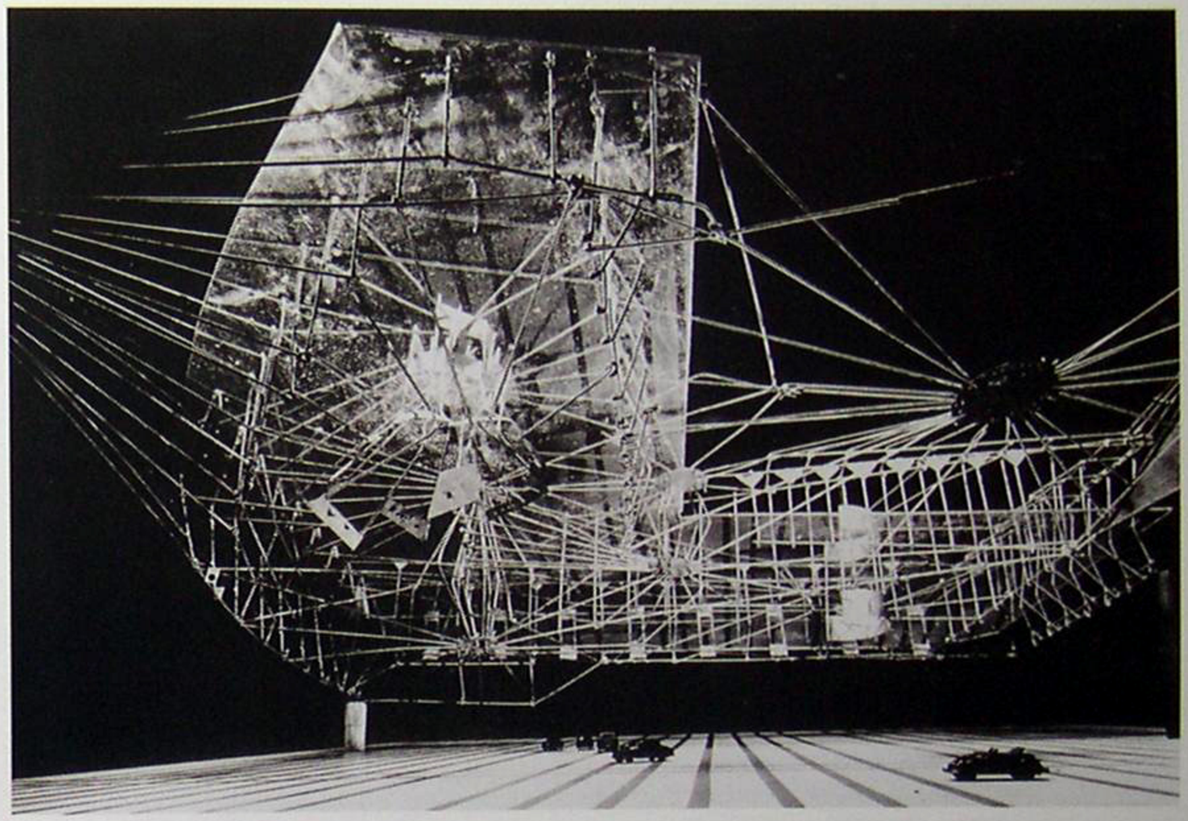
distracción son necesarias, el urbanismo capitalista obstaculiza la crítica insistiendo en la necesidad de vivienda. En ambos casos, los situacionistas insisten en que la información/distracción y el tipo de vivienda no están hechos para la gente, sino contra ella: "El urbanismo, en su globalidad, se concibe a sí mismo como el ámbito de propaganda-publicidad de una sociedad, es decir, la organización de la participación en algo en lo que es imposible participar".[59] De manera similar, la organización del tráfico controla lo que es, de hecho, el aislamiento estructurado de todo el mundo. Por este motivo constituye el problema central del urbanismo de las ciudades modernas.

La movilidad del automóvil privado absorbe las energías antes disponibles para los encuentros, "puesto que, en realidad, uno no reside en una ciudad en el grado en el que reside en el poder; se vive en algún lugar de la jerarquía".[59] Así pues, la obra crítica de la IS en relación a las cuestiones de urbanismo representa una parte esencial del análisis que hace de la lógica del espectáculo: "la totalidad del espectáculo que trata de integrar a la población se manifiesta tanto en la organización de las ciudades como en forma de red permanente de información".[60]

En este contexto, el urbanismo unitario se convierte en una crítica constante de la manipulación de las ciudades y de sus habitantes, una crítica definida por todo el abanico de tensiones de la vida cotidiana. "Crítica constante" significa, aquí, el establecimiento de lugares destinados a llevar a cabo una vida experimental, en los que la gente se reúna para estructurar sus propias vidas en zonas adecuadamente equipadas para tales fines. Dado que el urbanismo unitario no será y no puede ser alcanzado sin una transformación revolucionaria de la vida cotidiana en la que, entonces, todos adoptarán, enriquecerán y llevarán a cabo esta condición, en un marco prerevolucionario el urbanismo unitario sólo puede hacer que el urbanismo se someta a sus promesas de felicidad, y, ten base a esto, coordinar las denuncias – no las construcciones – científicas y artís-

perfect example of how functional architecture is the materialization of a bureaucratic world view.[57] The Situationists fault urbanism for what they called its blackmail of utility: just as television legitimizes itself by insisting on the need for information and amusement, capitalist urbanism precludes criticism by insisting on the need for shelter. Yet in both cases they insist that the information/amusement and the manner of habitation are not made for the people, but against them: "Urban planning in its entirety understands itself as the field of propaganda-publicity of a society, that is, the organization of participation in something which it is impossible to participate in."[58] Similarly, the organization of traffic controls what is effectively the structured isolation of everyone – which is why it is the central problem in the urban planning of modern cities. The mobility of the private car absorbs the energies previously available for encounters, "since, in fact, one does not inhabit a city as much as one inhabits power; one lives somewhere in the hierarchy."[59] Thus the SI critical work on questions of urbanism is an integral part of their analysis of the logic of the spectacle: "The totality of the spectacle which tends to integrate the population manifests itself just as much in the organization of cities as in the form of a permanent network of information."[60]

In this context, unitary urbanism becomes a living critique of the manipulation of cities and their inhabitants, a critique informed by the full range of the tensions of daily life. "Living critique" here means the establishment of sites for an experimental life where people will come together to structure their own lives in areas suitably equipped for such ends. Since unitary urbanism will not and can not be realized without a revolutionary transformation of daily life in which, then, everyone will appropriate, enrich, accomplish that very conditioning, in a pre-revolutionary setting unitary urbanism can but hold urbanism to its promise of happiness, and with this in mind, coordinate both artistic



Gele sector Constant, 1958
[Sector amarillo, Yellow sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

ticas de las condiciones de existencia dominantes. Un ejemplo típico del polémico urbanismo unitario de denuncia es el trabajo anónimo titulado "Geopolítica de la hibernación", aparecido en la revista de la IS en 1962.[61] En este análisis sintomático de la presión catastrófica de la Guerra Fría, donde se describe el conflicto termo-nuclear como la traducción en términos físico-técnicos del rechazo de la historia, se considera que la creación de refugios antiaéreos y la propaganda que de éstos se hizo constituye un momento absolutamente crucial. Tras un breve repaso de los acuerdos postnucleares en diversos países europeos, el artículo se concentra en los Estados Unidos, donde una gran cantidad de empresas nuevas – como por ejemplo la "Peace O'Mind Shelter Company" de Tejas, o la "Fox Hole Shelter Inc." de California – anuncian a los consumidores productos para la supervivencia.

El elemento fundamental de esta industria post-apocalíptica es, por supuesto, el refugio antiaéreo, una económica bendición del cielo que reproduce el interior doméstico bajo tierra, duplicando así el mercado de la "vivienda". Como "protección" esencial es, claro está, casi inútil, pero, como apunta el texto, la retórica de la protección es meramente un pretexto para el fraude:

"El uso real de los refugios es una medida –y, por lo tanto, también un refuerzo– para conseguir la docilidad de la gente, y la manipulación de esta docilidad de la manera que favorezca a la sociedad dominante".[62]

En realidad, los refugios antiaéreos constituyen el ejemplo más impactante de la capacidad social para hacer que la gente trabaje para conseguir "necesidades" artificiales, que son necesidades sin haber sido nunca deseos. Parece, continúa el texto, como si esta cultura hubiera proclamado brutalmente que la existencia que ha impuesto es tan vacía y tan falta de esperanza que lo mejor que uno puede hacer es ahorcarse, y entonces esta misma sociedad se dedique a hacer un negocio próspero y lucrativo vendiendo a las masas cuerda de dotación estatal. Por otra parte,

and scientific denunciations –not constructions– of the reigning conditioning of existence. Typical of such denunciatory unitary urbanist polemics is the unsigned text entitled "Geopolitics of Hibernation" which appeared in the IS journal in 1962.[61] In this symptomatic analysis of the "Doomsday System" of the Cold War, in which thermo-nuclear conflict is described as the translation into physico-technical terms of the refusal of history, the development and propagandizing about bomb-shelters in 1961 is identified as a decisive turning point. After a quick survey of the post-nuclear arrangements being made in various European countries, the article concentrates on the US where a host of new companies – such as the "Peace O'Mind Shelter Company" in Texas and the "Fox Hole Shelter Inc." in California – are providing the consumers with much-touted survival commodities. The centerpiece of this post-apocalyptic industry is of course the bomb shelter, an economic godsend that requires one to reproduce the domestic interior once again underground– effectively doubling the "housing" market. As substantive "protection" it is, of course, almost useless, but, as the text points out, the rhetoric of protection is merely a pretext of this racket: "The true use of the shelters is as a measurement –and thereby also as a reinforcement– of people's docility, and the manipulation of that docility in a direction which is favorable to the dominant society."[62] Indeed, the bomb shelters are the most dramatic example of a social capacity to make people work for highly artificial "needs" that are needs without ever having been desires. It is, the text insists, as if this culture has brutally proclaimed that the existence it has imposed is so empty and without hope that the best thing to do is to hang oneself, and then that same society does a healthy and profitable business selling government issue cord to the masses. Moreover, according to a logic of the supplement curiously analogous to the psychoanalytic topography which ascribes potentially revelatory value to

según una lógica del complemento curiosamente parecida a la topografía psicoanalítica que atribuye un valor potencialmente revelador a lo que se encuentra "bajo la superficie" de la conciencia, los refugios antiaéreos subterráneos dejan al descubierto la naturaleza de la vivienda colectiva de la superficie:

> **La nueva vivienda que se está desarrollando en forma de "urbanización" no es, en realidad, diferente de la arquitectura de los refugios antiaéreos. Ésta es meramente una versión inferior de la primera, aunque están estrechamente relacionados. [...] La organización de la superficie, con su aspecto de campo de concentración, es la fase normal de una sociedad en desarrollo cuyo historial subterráneo representa su excedente patológico. La enfermedad del refugio revela muy bien la estructura de la salud.**[63]

Aquello que realmente protegen los refugios antiaéreos, insiste la invectiva, es el poder de los Haussmanianos del siglo XX. En este sentido, son como algunas ciudades que funcionan mediante el aislamiento, la fortificación y la reducción de los gastos: Vaneigem menciona la "zona militar" albanesa de Tirana (una área totalmente separada de la ciudad y protegida por los militares, que albergaba a los líderes del país, el edificio del comité central y escuelas, tiendas y lugares de diversión de esta colectividad privilegiada y autárquica), una versión de Tirana denominada Rocher Noir, construida por los franceses en medio del campo, en Argelia, y, obviamente, Brasilia.

> **La humanización de los proyectos de viviendas es una mistificación tan ridícula como la humanización de la guerra nuclear, y lo es por las mismas razones.**
> **Los refugios dan a la amenaza de guerra (y no a la guerra en sí) una dimensión humana en el sentido en que es definido el hombre en el capitalismo moderno: su deber como consumidor.**[64]

Veneigem formula la cuestión de la forma más sucinta:

> **Si los nazis hubieran conocido a los urbanistas contemporáneos, hubieran transformado los campos de concentración en proyectos de viviendas. [...] El urbanismo es la forma más desarrollada de la realización concreta de una pesadilla.**[65]

Considerando a la arquitectura y al paisaje urbano como lugares de representación física de la lucha política, el urbanismo de la IS, en cuanto crítica del urbanismo capitalista, implicó siempre una

that which lies "below the surface" of consciousness, the underground bomb shelters expose the stakes of the mass housing "above".

> **The new habitation that is taking shape in the form of the "housing developments" is not really different from the architecture of the [bomb] shelters. The latter is merely an inferior version of the former, although they are closely related. [...] The concentration-camp-style organization of the surface is the normal state of a developing society whose subterranean résumé represents its pathological excess. The latter sickness is better at revealing the structure of that health.**[63]

What bomb shelters really shelter, so the polemic insists, is the power of the 20th century Haussmannians. In this regard they are like a number of cities which function through isolation, fortification and retrenchment: Vaneigem lists the Albanian "military zone" Tirana (an area, entirely cut off from the city and protected by the military, which housed the country's leaders, the central committee building, and the schools, stores and amusements of this privileged, autarchic community), a version of Tirana called Rocher Noir built by the French in the middle of the countryside in Algeria, and, of course, Brasilia.

> **The humanization of the housing projects is a mystification that is just as ridiculous as the humanization of atomic war, and for the same reasons. The shelters give to the menace of war (not war itself) a human dimension in the sense in which man is defined in modern capitalism: his duty as a consumer.**[64]

Vaneigem formulates the point most succinctly:

> **If the nazis had known the contemporary urbanists, they would have transformed the concentration camps into housing projects. [...] Urbanism is the most fully developed form of the concrete realization of a nightmare.**[65]

Focused on architecture and the urban landscape as sites and physical embodiments of political struggle, SI urbanism as a critique of capitalist urbanism thus always already implied an overcoming of the society of the spectacle that they insisted was both the condition of possibility of capitalist architecture/urbanism and also what those hegemonic structures serve to reproduce.

superación de la sociedad del espectáculo, que era al mismo tiempo la condición para la existencia de una arquitectura/urbanismo capitalista y también lo que estas estructuras hegemónicas reproducen. Así como la situación construida y la psicogeografía de la deriva podían dejar entrever el aspecto que podría revestir una economía urbanista alternativa, a fin de cuentas la crítica constante del urbanismo sólo podía ser la revolución urbana, el "edificio" situacionista, literalmente una arquitectura deconstructiva, en el sentido de desmantelamiento de las estructuras existentes. No resulta, por lo tanto, sorprendente, que las dos imágenes de la revista de la IS que llevan el pie "Crítica del urbanismo" representen, respectivamente, un hipermercado incendiado durante los disturbios de agosto de 1965 en Watts, y un mapa titulado "Detroit: Ciudad Sitiada", que esboza el espacio de la insurrección de cinco días en 1967.[65] Aquí la crítica del urbanismo también se revela como una preparación para – y una práctica de – la insurrección urbanística, la psicogeografía como una estrategia para el examen de la contra-hegemonía, una forma de disponer las posiciones y posibilidades no muy diferente a la del juego de mesa que diseñó Debord como ejercicio de estrategia y de dialéctica.[67]

En realidad, un examen detallado del territorio explorado por el estudio psicogeográfico del "Continente Contrescarpe" revela que es, en gran parte, el mismo que el territorio del "barrio ocupado" de la Rive Gauche de París en mayo de 1968. En vista de esto, el siguiente fragmento del estudio psicogeográfico del "Continente" que se llevó a cabo en 1956 dice, de forma inesperada y como base proléptica de la colocación de barricadas:

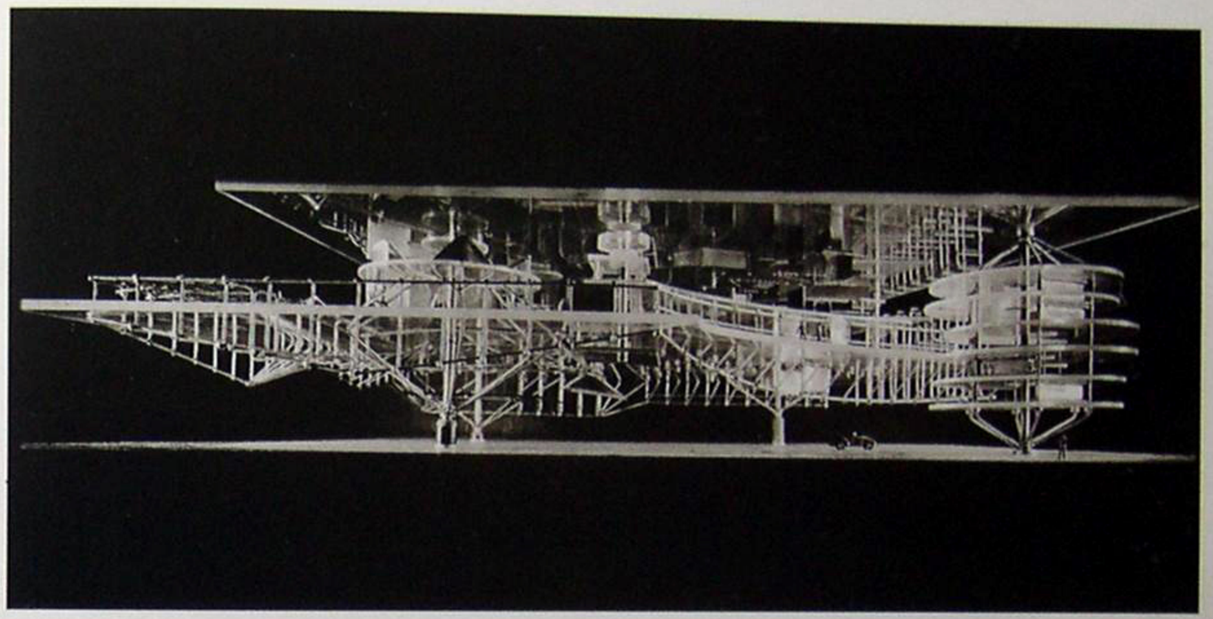
> **La mera construcción, en diversas localidades escogidas, de tres o cuatro complejos arquitectónicos adecuados, combinada con el cierre de dos o tres calles por otros edificios, sería suficiente, sin duda, para hacer de este barrio un ejemplo irrefutable de un urbanismo nuevo.**[68]

El levantamiento de barricadas y el establecimiento y apropiación de una zona libre durante los disturbios de mayo del 68 – una reconversión lúdica,

While the constructed situation and the psychogeography of the dérive could provide glimpses into what an alternative urbanist economy might look like, in the end, the lived critique of urbanism could only be urban revolution, situationist "building" thus literally a de-constructive architecture in the sense of a dismantling of extant structures. And thus it is no surprise that the two images in the SI journal which carry the caption "Critique of Urbanism" are depictions, respectively, of a burning supermarket from the August 1965 riots in Watts and of a map entitled "Detroit: City under Siege" tracing the space of the five-day uprising of 1967.[66] The critique of urbanism is here revealed as also a preparation for – and practice of – urbanist insurrection, psychogeography as a reconnoitral strategies of counter-hegemony, a mapping of positions and possibilities not unlike the board game that Debord developed as an exercise in strategy and dialectics.[67] Indeed, a careful examination of the terrain explored by the psychogeographic study of the "Continent Contrescarpe" reveals that it is largely the same as the territory of the "occupied quarter" on the Left Bank of Paris in May '68. In this light, the following passage from the 1956 psychogeographic study of the "Continent" suddenly reads as a proleptic primer for the placement of barricades:

> **The mere construction, at various chosen locations, of three or four adequate architectural complexes, combined with the closing off of two or three streets by other edifices, would without doubt suffice to make this neighborhood an irrefutable example of a new urbanism.**[68]

What is the building of the barricades and the establishment and holding of a free zone during the uprisings of May '68 –a collective, spontaneous, ludic refashioning of space for desires at least momentarily liberated from the economy of spectacle– if not the paradigmatic instance of the constructed situation as defined in the very first issue of the Is journal: "a moment of life concretely and deliberately



Gele sector Constant, 1958
[Sector amarillo. Yellow sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

espontánea, del espacio para deseos liberados, al menos momentáneamente, de la economía del espectáculo – representa el ejemplo paradigmático de la situación construida tal como se define ya en el primer número de la revista de la IS: "un momento de la vida construido concreta y deliberadamente por la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de sensaciones".

Como tal, ¿no podría apuntar hacia la posibilidad de una arquitectura propiamente situacionista?

Como pare-ce confirmar Debord en un comentario retrospectivo y auto-hagiográfico, publicado en 1974, incluso la perspec-tiva de construir ciudades situacionistas no hubiera sido suficiente, por sí sola, para constituir una arquitectura situacionista:

> Aquellos a quienes agrada cavilar en vano lo que podría haber sido la historia; así, por ejemplo: "hubiera sido mejor para la humanidad si esta gente no hubiera existido jamás", se preguntarán durante mucho tiempo por este divertido problema: ¿no se podría haber apaciguado a los situacionistas alrededor de 1960 con unas cuantas reformas recuperativas lúcidamente concebidas, es decir, permitiéndoles construir dos o tres ciudades, en lugar de arrinconarlos y obligarlos a derramar sobre el mundo la subversión más peligrosa que nunca haya existido? Pero otros seguramente replicarán que las consecuencias hubieran sido idénticas, y que concediendo algo a los situacionistas –que nunca, ni siquiera entonces, se han dado por satisfechos con poco– sólo se hubiera logrado incrementar sus requerimientos y exigencias y se hubiera producido el mismo resultado, pero más rápidamente.[70]

Eso explicaría el trazado del importante mapa conceptual que conecta casi todos los puntos clave de la IS bajo una fotografía aérea de París, en el famoso trabajo breve de 1958 titulado "Nuevo Teatro de Operaciones dentro de la Cultura" (71). Aquí, la psicogeografía, la construcción de situaciones y el desvío de elementos prefabricados nutren, todos ellos, al urbanismo unitario, que da lugar a la "arquitectura situacionista", después de la cual no hay ... nada. En otras palabras, la arquitectura situacionista es, de una manera efectiva, sinónimo de un mundo transformado, una cultura situada más allá del espectáculo, la cual

constructed by the collective organization of a unitary ambiance and a game of events"?[69]

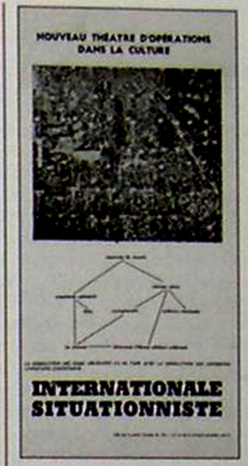
As such, might it not point towards the possibility of a properly situationist architecture? As Debord seems to confirm in a retrospective, auto-hagiographic comment published in 1974, even the prospect of actually building situationist cities would in itself not have been enough to constitute a situationist architecture:

> Those who love to ponder in vain what history might have been – of the sort: "it would have been better for mankind if those people had never existed" – will be wondering for quite a while about the following amusing problem: could one not have appeased the Situationists around 1960 by means of a few lucidly conceived recuperative reforms, that is, by giving them two or three cities to construct instead of pushing them to the edge and forcing them to unleash into the world the most dangerous subversion there ever was? But others will surely retort that the consequences would have been the same and that by conceding a little to the Situationists – who had even then never intended to be satisfied with just a little – one would have only increased their requirements and their demands and would have only arrived even faster at the same result.[70]

This would certainly explain the layout of that important conceptual map linking almost all the key SI notions beneath an aerial photograph of Paris in the famous 1958 tract entitled "New Theater of Operations within Culture"[71]: here, psychogeography, the construction of situations, and the détournement of prefabricated elements all feed into unitary urbanism which alone gives rise to "situationist architecture" after which there is – nothing. Situationist architecture in other words, is effectively synonymous with a transformed world, a culture beyond spectacle which would both result from and make possible for the first time a truly unitary urbanism and thus also a situationist architecture. As implied by the caption "the dissolution of outmoded ideas goes hand in hand with the dissolution of outmoded conditions of existence" a new world demands the dismantling of the old one. How else to read the repeated images of barricades and street battles in the later issues of the IS journal?

simultáneamente sería producto y haría posible por vez primera un urbanismo auténticamente unitario y, por lo tanto, también una arquitectura situacionista. "La disolución de ideas pasadas de moda va acompañada por la disolución de condiciones de existencia pasadas de moda": un mundo nuevo requiere el desmantelamiento del antiguo. ¿De qué otra forma podemos leer las repetidas imágenes de barricadas y de luchas callejeras en los últimos números de la revista de la IS? ¿De qué otra forma podemos leer la fotografía, alegórica a más no poder y con el pie "París no pavimentado", de una calle de la capital con la mayor parte de sus adoquines arrancados, desviados para revelar la famosa "playa" situada debajo, si no como una figura perteneciente a la arquitectura situacionista de resistencia?[72] Así pues, lejos de ser una utopía megaestructural, la arquitectura situacionista es –más que nada– una visión de la condición post-revolucionaria que surgiría de un urbanismo crítico e insurreccionista, adiestrado por la investigación psicogeográfica de la geopolítica generalizada de la hibernación. En la medida en que los situacionistas estaban interesados en la edificación –y lo estaban, sin duda– sus visiones megaestructurales fueron, pues, políticas y sociales antes de ser, en alguna forma, concretamente arquitectónicas.

*Esta deriva por diversos textos letristas y situacionistas que se refieren a problemas de urbanismo forma parte de un trabajo más extenso en curso de elaboración, sobre Guy Debord y la Internacional Situacionista. Ha sido presentada por primera vez, en forma de conferencia, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton, en noviembre de 1989 y, más tarde, en 1995, en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura ETH, en Zurich. Quiero dar las gracias, principalmente, a mis mayéuticos anfitriones en estas dos ocasiones, Mark Wigley y Kurt Forster, así como a Tom McDonough por haberme animado a volver a emprender, una vez más, este proyecto. También debo mi agradecimiento a Tom Keenan, Laura Kurgan, Keith Sanborn y George Teyssot, quienes, cada uno a su manera, me ofrecieron su estímulo. así como sugerencias y comentarios generosos y penetrantes.



Cartel. Poster. 1958
Col. Libero Andreotti

How else to read that most allegorical of photographs (captioned "Paris Unpaved") of a street from the capital city with most of its cobblestones torn up, detourned to reveal the famous "beach" beneath, if not as a figure for a situationist architecture of resistance?[72]

Far from a megastructural utopia then, situationist architecture is –if anything– a vision of a post-revolutionary condition that would grow out of a critical, insurrectionist urbanism schooled by psychogeographic research into the generalized geopolitics of hibernation. To the extent that the situationists were interested in building –and they undoubtedly were– their megastructural visions were thus political and social before they were in any sense concretely architectural.

*This dérive through various Lettrist and Situationist texts concerned with questions of urbanism is part of a longer work in progress on Guy Debord and the Situationist International. It was first presented as a lecture at the School of Architecture, Princeton University, in November 1989 and then in 1995 at the Department of the Theory and History of Architecture, ETH Zurich. I would like to thank above all my maieutic hosts at these two venues, Mark Wigley and Kurt Forster, as well as Tom McDonough for having provided the impetus to return to this project once again. Further thanks are also due Tom Keenan, Laura Kurgan, Keith Sanborn and Georges Teyssot who in various ways provided generous and insightful suggestions, comments and encouragement.

(1) La invocación a la IS en el discurso del arte contemporáneo y la teoría urbana, muy esporádica en los años 70 y 80, se hizo más frecuente después de la primera exposición importante de su trabajo, que empezó en el Centre Pompidou de París antes de viajar a la ICA de Londres y Boston, en 1989, en parte como consecuencia del volumen que la ICA publicó en aquella ocasión, titulado *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*. Elisabeth Sussman, Ed. (Boston: MIT Press/ICA, 1989). Tras la legitimación que supuso este catálogo, la tarea de la IS fue haciéndose con un lugar, cada vez más, en las descripciones del arte y del urbanismo de la postguerra, como queda patente, por ejemplo, en al exposición que se celebró en 1992 en la desaparecida sucursal del Whitney Museum y que tuvo por título *The Power of the City / The City of Power* (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1992), donde la IS inició, de hecho, su discurso autoestructurador, o más recientemente, en la obra de Thomas Crow *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* (Nueva York: Abrams, 1996): 51 ss. En realidad, como los urbanistas fueron los primeros en prestar una atención crítica a la IS –véase, por ejemplo, el ensayo de M.J. Thomas "Urban Situationism" (*Planning Outlook* 17: 27-39)– el compromiso de aquéllos con los problemas situacionistas continúa siendo de lo más vigoroso. En este sentido es característico el proyecto Atol, en Ljubljana (Eslovenia), un proyecto de cartografía urbana que utilizó receptores SPG (de sistema de posicionamento global) para hacer un seguimiento a tiempo real de las deambulaciones psicogeográficas, y luego catalogó y transvasó los datos psicogeográficos resultantes a una ubicación WWW (http://lois.kud-fp.si/atol/ucog/). La publicación donde se explicaba el proyecto, titulada *Documents-Writings-Rules of Engagement* (Ljubljana, 1996), confirma una deuda innegable con la IS, gran parte de la cual se puede observar en el hecho de que reimprime cinco textos situacionistas sobre urbanismo (en inglés y esloveno). Supe de este proyecto por Laura Kurgan, una ciberarquitecta que trabaja en Nueva York, cuya obra sobre cartografía SPG y presentación numérica incorpora muchos de los puntos de vista que desarrolló la IS; cf. Laura Kurgan y Xavier Costa, Eds., *You are Here: Architecture and information Flows* (Barcelona: MACBA, 1995).

(2) G.-E. Debord, "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendence situationniste internationale"; tal como explica una nota de la contracubierta de este panfleto de 20 páginas, éste fue presentado en 1957 a los miembros de la Internacional Letrista, del Movimiento para una Bauhaus Imaginaria y de la Sociedad Psicogeográfica de Londres como "base de discusión con estos organismos y documento para su propaganda y no será, bajo ningún concepto, puesto a la venta". Fue reproducido íntegramente en edición facsímil en el folleto *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps: à propos de l'Internationale Situationniste 1957-1972* (París: Editions du Centre Pompidou, 1989), publicado con motivo de la exposición del mismo título.

El texto se encuentra también reimpreso en la indispensable y extensa colección de materiales básicos editada por Gérard Berreby con el título de *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957* (París: Editions Allia, 1985): 607-619, y es de aquí de donde extraemos las citas. Ha sido traducido al inglés como "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action" en Ken Knabb, Ed. y trad., *Situationist International Anthology* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981; segunda ed. 1989):

(1) The invocation of the SI in the discourse of contemporary art and urban theory, largely sporadic in the 70's and 80s, became much more frequent following the first major exhibition of their work which began at the Centre Pompidou in Paris before travelling to the ICA in London and Boston in 1989, in part also due to the volume published on that occasion by the ICA entitled *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*. Elisabeth Sussman, Ed. (Boston: MIT Press/ICA, 1989). In the wake of the legitimation which that catalogue represented, the work of the SI was increasingly accorded a place in accounts of post-war art and urbanism, as manifest for example in the 1992 exhibit at the now defunct downtown branch of the Whitney Museum entitled *The Power of the City / The City of Power* (New York: Whitney Museum of American Art, 1992), in which the SI effectively provided the framing discourse, or most recently, in Thomas Crow's *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* (New York: Abrams, 1996): 51ff. Indeed, just as urbanists were among the first to pay critical attention to the SI –see for example, M.J. Thomas's 1975 essay "Urban Situationism" (*Planning Outlook* 17:27-39)– their engagement with Situationist issues continues to be among the most compelling today. Typical in this regard is Project Atol in Ljubljana (Slovenia), an urban mapping project which used GPS (global positioning system) receivers for real-time tracking of psychogeographic wanderings, and then downloaded and catalogued the resulting psychogeographic data on a WWW site (http://lois.kud-fp.si/atol/ucog/). The publication describing the project, entitled *Documents-Writings-Rules of Engagement* (Ljubljana 1996), confirms the obvious debt to the SI, not least by reprinting (in English and Slovenian) five situationist texts on urbanism. I was alerted to this project by Laura Kurgan, a New York-based cyber-architect whose own work on GPS mapping and digital display engages many of the issues raised by the SI; cf. Laura Kurgan and Xavier Costa, Eds., *You are Here: Architecture and information Flows* (Barcelona: MACBA, 1995).

(2) G.-E. Debord, "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendence situationniste internationale"; as explained in a note on the back cover of the 20-page pamphlet, it was presented in 1957 to the members of the Lettrist International, of the Movement for an Imaginary Bauhaus, and of the London Psychogeographic Society as a "basis for discussion within these organizations and as a document for their propaganda and shall under no circumstances be made available for sale." It was reproduced in its entirety in facsimile within the brochure *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps: à propos de l'Internationale Situationniste 1957-1972* (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1989), published on the occasion of the exhibition with the same title. The text is also reprinted in the indispensable and extensive collection of primary materials edited by Gérard Berreby as *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957* (Paris: Editions Allia, 1985): 607-619, from which it will be cited. Excerpts are translated as "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action" in Ken Knabb, Ed. and trans., *Situationist International Anthology* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981; second ed. 1989): 17-25. Citation: Berreby,

17-25. Cita: Berreby, *Documents*: 609; Knabb, *IS Anthology*: 17.

(3) Debord, "Rapport sur la construction des situations" en: Berreby, *Documents*: 610; pasaje no incluido en Knabb, IS Anthology.

(4) Debord, "Rapport sur la construction des situations" en: Berreby, *Documents*: 615; pasaje no incluido en Knabb, IS Anthology.

(5) Debord, "Rapport sur la construction des situations" en: Berreby, *Documents*: 613; pasaje no incluido en Knabb, IS Anthology.

(6) [anónimo], "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50," *IS* 3 (diciembre 1959): 12; traducido al inglés por Thomas Y. Levin como "Unitary Urbanism at the End of the 1950s" (El Urbanismo Unitario a finales de los años 50) en: Sussman, *On the Passage*: 144.

(7) Según la IS, la expresión "urbanismo unitario" fue "descubierta" en 1953 y utilizada por primera vez en un breve tratado de finales del 1956, distribuido en Turín por situacionistas italianos; su título era "Manifestate a favor dell'Urbanesimo Unitario" (reimpreso en Mirella Bandini, *L'estetico il politico: Da Cobra all'Internazionale situazionista, 1948-1957* [Roma: Officina Edizione, 1977]: 275) Cf. "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50": 11; "Unitary Urbanism at the End of the 1950s": 143).

(8) Debord, "Rapport sur la construction des situations" en: Berreby, *Documents*: 616; Knabb, IS Anthology: 22-23.

(9) "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50":12; "Unitary Urbanism at the End of the 1950s": 144.

(10) Debord, "Rapport sur la construction des situations" en: Berreby, *Documents*: 616; Knabb, *IS Anthology*: 23.

(11) Ibid.

(12) Ibid.

(13) Gilles Ivain, "Formulaire pour un urbanisme nouveau" *IS* 1 (junio 1958): 15-20; reimpreso en *Internationale Situationniste* 1958-69 (Amsterdam: Van Gennep, 1972/París: Editions Champ Libre, 1975) y en Berreby, *Documents*: 259-261. Traducido al inglés como "Formulary for a New Urbanism" en: Knabb, *IS Anthology*: 1-4, puede consultarse, junto a un número considerable de otros textos de la IS, básicos y secundarios, en inglés y en francés, en una interesante ubicación de trama denominada Archivo SI Archive: http://www.nothingness.org./SI/.

(14) Ivain, "Formulaire pour un urbanisme nouveau": 18-19. A la luz de la invocación positiva que hace Ivain de la catedral –anatema dirigido a los letristas más combativos, como Debord– apenas sorprende que fuera uno de los primeros en ser excluidos del LI, el año 1954, por "mitomanía, delirio interpretativo, falta de conciencia revolucionaria". La primera de una larga serie de listas de excomuniones fue publicada con el título de "A la porte" en *Potlatch* 2 (29 de junio de 1954), un semanario del LI que se encuentra reimpreso íntegramente, con una introducción de Debord, en *Potlatch* 1954-1957 (París: Editions Gérard Lebovici, 1985) y en Berreby, *Documents*: 164. En el anónimo "Project of Rational Improvements for the City of Paris", publicado en 1955, Debord aboga públicamente por la destrucción total de todos los edificios religiosos de cualquier confesión, mientras que Gil J. Wolman sugiere que, una vez desprovistos de sus rasgos religiosos, sean utilizados por los niños como zonas de juego o, como propone Jacques Fillon, sean transformados en casas encantadas, limitándose a acentuar su atmósfera actual; cf. "Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris," *Potlatch* 23 (13 de octubre de 1955); Berreby: Documents: 227.

(15) Guy-Ernest Debord, "Introduction à une critique de la géographie urbaine" *Les lèvres nues* 6 (septiembre 1955); también en Berreby, Documents: 288; traducido al inglés como "Introduction to a Critique of Urban

Documents: 609; Knabb, *IS Anthology*: 17. Unless otherwise noted, this and subsequent translations are my own.

(5) Debord, "Rapport sur la construction des situations" in: Berreby, *Documents*: 610; passage not included in Knabb, *IS Anthology*.

(4) Debord, "Rapport sur la construction des situations" in: Berreby, *Documents*: 615; passage not included in Knabb, *IS Anthology*.

(5) Debord, "Rapport sur la construction des situations" in: Berreby, *Documents*: 613; passage not included in Knabb, *IS Anthology*.

(6) [unsigned], "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50," *IS* 5 (December 1959):12; translated by Thomas Y. Levin as "Unitary Urbanism at the End of the 1950s" in: Sussman, *On the passage*: 144.

(7) According to the SI, the term "unitary urbanism" was "discovered" in 1953 and first employed in late 1956 in a tract, distributed by Italian situationists in Turin, entitled "Manifestate a favore dell'Urbanesimo Unitario" (reprinted in Mirella Bandini, *L'estetico il politico: Da Cobra all'Internazionale situazionista, 1948-1957* [Rome: Officina Edizione, 1977]:275) Cf.. "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50":11; "Unitary Urbanism at the End of the 1950s":143.

(8) Debord, "Rapport sur la construction des situations" in: Berreby, Documents: 616; Knabb, *IS Anthology*: 22-23.

(9) "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50": 12; "Unitary Urbanism at the End of the 1950s": 144.

(10) Debord, "Rapport sur la construction des situations" in: Berreby, Documents: 616; Knabb, *IS Anthology*:23.

(11) Ibid.

(12) Ibid.

(15) Gilles Ivain, "Formulaire pour un urbanisme nouveau" *IS* 1 (June 1958): 15-20; reprinted in *Internationale Situationniste 1958-69* (Amsterdam: Van Gennep, 1972/Paris: Editions Champ Libre, 1975) and in Berreby, *Documents*: 259-261. Translated into English as "Formulary for a New Urbanism" in: Knabb, *IS Anthology*: 1-4 and available, along with a wide range of other SI texts –both primary and secondary and in French and in English translation– at an interesting website called the SI Archive: http://www.nothingness.org/SI/.

(14) Ivain, "Formulaire pour un urbanisme nouveau": 18-19. In light of Ivain's positive invocation here of the cathedral –anathema to the more militant Lettrists such as Debord– it is hardly surprising that he is among the first to be excluded from the LI in 1954 for "mythomania, interpretational delirium – lack of revolutionary conscience." This first of many excommunication lists is published under the title "A la porte" in *Potlatch* 2 (June 29, 1954), an LI weekly which is reprinted in its entirety, with an introduction by Debord, as *Potlatch 1954-1957* (Paris: Editions Gérard Lebovici, 1985) and in Berreby, *Documents*: 164. In the unsigned "Project of Rational Improvements for the City of Paris" published in 1955, Debord goes on record as calling for the complete destruction of all religious edifices of any denomination, while Gil J. Wolman suggests that, once denuded of their religious traces, they be used as playgrounds for children or, as Jacques Fillon proposes, transformed into haunted houses merely by accentuating their current atmosphere; cf. "Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris," *Potlatch* 25 (October 15, 1955); Berreby, Documents: 227.

(15) Guy-Ernest Debord, "Introduction à une critique de la

Geography" en Knabb, *IS Anthology*: 6-7.

(16) Definida de esta forma, ya se puede detectar aquí el sentido en que la deriva también servía como medio para inspeccionar un paisaje urbano con propósitos estratégicos de tipo utópico y militarista (barricadas, líneas de defensa, etc.)

(17) Guy-Ernest Debord, "Théorie de la dérive," *Les lèvres nues* 9 (noviembre 1956): 6-10; Berreby, *Documents*: 312-316; citas 312-313. Este importante texto, traducido al inglés como "Theory of the Derive" en Knabb, *IS Anthology*: 50-54, fue también reimpreso en *IS* 2 (diciembre 1958): 19-23, aunque sin las dos descripciones de deriva que aparecieron en *Les lèvres nues* como apéndices y en una traducción inglesa de Thomas Y. Levin como "Two Accounts of the Dérive" en: Sussman, *On the passage*: 135-139.

(18) Como indica Debord: "[...] en su contacto con los centros de posibilidades y significados constituidos por las grandes ciudades transformadas por la industria, el carácter urbano primario de la deriva se corresponde de una manera más precisa a la frase de Marx. "Los hombres no ven a su alrededor otra cosa que sus propias caras, todo les habla de ellos mismos. Este paisaje está animado." (Debord, "Théorie de la Dérive" en Berreby, *Documents*: 313; Knabb, *IS Anthology*: 51). Debord opina que es posible emprender una deriva en solitario, pero que resulta más productivo hacerlo en pequeños grupos de 2-3 personas de ideas afines (o, como máximo, de 4-5 personas), ya que la yuxtaposición de las distintas respuestas permite llegar a conclusiones más "objetivas". La duración de este tipo de experimentos es generalmente de un día, definido de una manera laxa como el intervalo entre dos periodos de sueño. Las condiciones climáticas son irrelevantes, salvo en caso de lluvias fuertes y prolongadas, que hacen que la deriva sea prácticamente imposible. El territorio especial de la deriva es igualmente vago, únicamente delimitado por los límites de la ciudad y de sus suburbios, y generalmente se la divide en dos economías: la del "desplazamiento personal", que implica el uso estratégico pero no teleológico de taxis ("conduzca 20 minutos hacia el este"), y aquellos que son estrictamente peatones y, como tales, constituyen el ámbito del urbanismo psicogeográfico (a pesar de este curioso esencialismo pedestre, la IS era en general no ludita en su relación con la tecnología). La mínima extensión espacial puede ser tan pequeña como un barrio, una isla, e incluso, sugiere Debord, la deriva estática que pasa todo un día sin dejar una estación de tren, como por ejemplo la Gare Lazare (la IS cambiaba sistemáticamente todas las denominaciones que incluían términos religiosos, como por ejemplo "Saint").

(19) Guy-Ernest Debord, "Introduction à une critique de la géographie urbaine" *Les lèvres nues* 6 (septiembre 1955): 13, también en Berreby, *Documents*: 290; traducido al inglés como "Introduction to a Critique of Urban Geography" en Knabb, *IS Anthology*: 6-7.

(20) *The Naked City* (1957), que tiene unos gráficos que adornan las portadas de la *IS Anthology* de Knabb y la contracubierta de *On the passage* de Sussman, se reproduce en el frontispicio de una discusión de mapas situacionistas y como deuda que el colectivo situacionista tenía con la obra del geógrafo social Chombart de Lauwe por Thomas F. McDonough, "Situationist Space", *October* 67 (invierno 1994): 59-77. La gran (60x74 cm) *Guide psychogéografique de Paris* de Debord (Copenhague: Permid & Rosengreen, 1957) se reproduce, en un formato bastante reducido pero en color a Sites & Stations: *Provisional Utopias* / Lusitania #7 (Nueva York: Lusitania Press, 1996): 192. *Psychogeography of Venice*, de Rumney, publicado primero por *Ark* 24 (1958), revista del Royal College of Art de Londres, se encuentra reimpreso en Iwona Blazwick, Ed., *An endless adventure... an endless passion... an endless banquet: A Situationist Scrapbook* [Londres: Verso/ICA, 1989]: 45-49, y, más recientemente, aparece en un debate en *Crow, The Rise of the Sixties*: 54-55. Rumney, fundador y miembro único de la Sociedad Psicogeográfica de Londres, fue excluido de la IS poco después de su fundación.

géographie urbaine" *Les lèvres nues* 6 (September 1955): also in Berreby, *Documents*: 288; translated as "Introduction to a Critique of Urban Geography" in Knabb, *IS Anthology*: 6-7.

(16) Defined in this manner, one can already detect here the sense in which the dérive also served as a means to reconnoitre an urban landscape for strategic purposes of both a utopian and a militaristic sort (barricades, lines of defense, etc).

(17) Guy-Ernest Debord, "Théorie de la dérive," *Les lèvres nues* 9 (November 1956): 6-10; Berreby, *Documents*: 312-316; citations 312-313. This important text, translated as "Thery of the Dérive" in Knabb, *IS Anthology*: 50-54, was also reprinted in IS 2 (December 1958): 19-25, albeit without the two dérive accounts which appeared in *Les lèvres nues* as appendices and which appeared in an English translation by Thomas Y. Levin as "Two Accounts of the Dérive" in: Sussman, *On the passage*: 135-139.

(18) As Debord puts it: "[...] in its contact with the centers of possibilities and of meanings constituted by the large cities transformed by industry, the primarily urban character of the dérive corresponds more precisely to Marx's phrase: 'Men see nothing around themselves which is not their own face, everything speaks to them of themselves. Their very landscape is animated.'" (Debord, "Théorie de la Dérive" in: Berreby, *Documents*: 315; Knabb, *IS Anthology*: 51). According to Debord, it is possible to undertake a dérive by oneself, but more productive to do so in small groups of 2-3 like-minded people (4-5 people at the most), since the juxtaposition of the various responses would allow for a more "objective" conclusions. The duration of these experiments is generally one day, loosely defined as the interval between two periods of sleep. Climatic conditions are irrelevant –with the exception of extended rain showers which make a dérive virtually impossible. The spatial terrain of the dérive is equally vague, cicumscribed only by the limit of the city and its suburbs, and being generally divided into two economies: that of "personal displacement" which involves the strategic but non-teleological use of taxis ("drive twenty minutes east") and those that are strictly pedestrian and, as such, are the province of psychogeographical urbanism (despite this curious pedestrian essentialism the SI was generally not Luddite in its relationship to technology). The minimum spatial extension can be as small as a neighborhood, an island or even, Debord suggests, the static dérive that spends an entire day without leaving a train station such as the Gare Lazare (the SI systematically modified all designations involving religious terms such as "Saint").

(19) Guy-Ernest Debord, "Introduction à une critique de la géographie urbaine" *Les lèvres nues* 6 (September 1955): 15, also in Berreby, Documents: 290; translated as "Introduction to a Critique of Urban Geography" in Knabb, *IS Anthology*: 6-7.

(20) *The Naked City* (1957), whose graphics adorn the covers of Knabb's *IS Anthology* and the back cover of Sussman's *On the passage*, is reproduced as the frontispiece to a discussion of Situationist maps and in particular their debt to the work of the social geographer Chombart de Lauwe by Thomas F. McDonough, "Situationist Space," *October* 67 (Winter 1994): 59-77. Debord's large (60x74cmm) *Guide psychogéographique de Paris* (Copenhagen: Permild & Rosengreen, 1957) is reproduced in a rather reduced format but in color in Sites & Stations: *Provisional Utopias* / Lusitania #7 (New York: Lusitania Press, 1996): 192. Rumney's *Psychogeography of Venice*, first published in *Ark* #24 (1958), the magazine of London's Royal College of Art, is reprinted in Iwona Blazwick, Ed., *An endless adventure... an endless passion... an endless banquet: A situationist Scrapbook* [London: Verso/ICA, 1989]: 45-49 and, more recently, one panel appears in *Crow, The Rise of the Sixties*: 54-55. Rumney, the founder and sole member of the London Psychogeographic Society, was excluded from the SI not long after its founding.

(21) Jacques Fillon, "Déscription raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)" *Les lèvres nues* 7 (December 1955): 39; facsimile reprint (Paris: Editions Plasma, 1978) and in Berreby, *Documents*: 300. The short dérive manifesto which Fillon penned with Debord under the title "Résumé 1954" (*Potlatch* 14 [November 1954]; reprinted in Berreby, Documents: 188) is translated as "New games!" (curiously with no mention of Debord as co-author) in: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestos on 20th-century Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1975): 155.

(22) "Position du Continent Contrescarpe (Monographie établie par le Groupe de Recherche psychogéographique de l'Internationale lettriste) ["Posición del Continent Contrescarpe (Monografía elaborada por el Grupo de Investigación Psicogeográfica de la Internacional Lettrist"] *Les lèvres nues* 9 (noviembre 1956): 38-40; reimpreso en Berreby, *Documents*: 324-326; cita, 326.

(23) "Projet d'embellissements rationnels" en: Berreby, *Documents*: 227.

(24) Abdelhafid Khatib, "Essai de description psychogéografique des Halles," *IS* 2 (diciembre 1958): 13-17; cita, 17. Como la "investigación" de Khatib se concentró principalmente en la atmósfera nocturna de Les Halles, y en septiembre de 1958 había en París, a las 21:30, un toque de queda para los norteafricanos, sus salidas psicogeográficas provocaron que fuera repetidamente arrestado, coa que le obligó a abandonar su proyecto.

En una nota editorial que sigue a su texto, estas circunstancias fueron explicadas en detalle y citadas como evidencia adicional del carácter esencialmente político de la psicogeografía.

Se invitaba a los lectores a que ayudaran a proseguir el proyecto enviando sus respuestas a una serie de 16 preguntas acerca de su experiencia en Les Halles –de hecho un manual de instrucciones para la práctica de la psicogeografía – a Khatib y al despacho de la IS.

(25) Ibid.

(26) en "Die Welt als Labyrinth" *IS* 4 (junio 1960): 5-7, se encuentran detalles del proyecto de la IS, incluyendo esbozos precisos del laberinto propuesto y una descripción de las negociaciones con el museo.

(27) Guy-Ernest Debord y Gil G. Wolman, "Mode d'emploi du détournement" *Les lèvres nues* 8 (mayo 1956): 2; Berreby, *Documents*: 302; traducido al inglés como "Methods of Detournement", en Knabb, *IS Anthology*: 9.

(28) Debord y Wolman, ""Mode d'emploi du détournement" en Berreby, *Documents*: 307; Knabb, *IS Anthology*: 13.

(29) [anónimo] "la frontière situationniste," *IS* 5 (diciembre 1960): 9. Se puede tener una noción de la especificidad del desvío de la arquitectura situacionista comparándolo con la apropiación colectiva de esta estrategia, documentada copiosamente en Sherban Cantacuzino, *Re/Architecture: Old Buildings/New Uses* (Nueva York: Abbeville Press, 1989).

(30) Las *Mémoires* de Debord (Copenhague: Permild & Rosengreen, 1959; reimpresión en facsímil con una breve introducción de Debord, París: Jean-Jacques Pauvert, 1993) consideran a Asger Jorn responsable de las estructuras que soportan peso, y en *Fin de Copenhagen*, Asger Jorn (Copenhague: Permild & Rosengreen, 1957; reimpresión en facsímil, París: Editions Allia, 1985 y en Berreby, *Documents*: 553-592) atribuye a Debord la condición de "asesor especialista en desvío". Aunque aquí no podemos explorar el

Ed., *An endless adventure... an endless passion... an endless banquet: A situationist Scrapbook* [London: Verso/ICA, 1989]: 45-49 and, more recently, one panel appears in *Crow, The Rise of the Sixties*: 54-55. Rumney, the founder and sole member of the London Psychogeographic Society, was excluded from the SI not long after its founding.

(21) Jacques Fillon, "Déscription raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)" *Les lèvres nues* 7 (December 1955): 39; facsimile reprint (Paris: Editions Plasma, 1978) and in Berreby, *Documents*: 300. The short dérive manifesto which Fillon penned with Debord under the title "Résumé 1954" (*Potlatch* 14 [November 1954]; reprinted in Berreby, Documents: 188) is translated as "New games!" (curiously with no mention of Debord as co-author) in: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestos on 20th-century Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1975): 155.

(22) "Position du Continent Contrescarpe (Monographie établie par le Groupe de Recherche psychogéographique de l'Internationale lettriste)" ["Position of the Contrescarpe Continent (A Monograph established by the Psychogeographic Research Group of the Lettrist International)"], *Les Lèvres nues* 9 (November 1956): 38-40; rpt. in Berreby, Documents: 324-326; citation, 326.

(25) "Projet d'embellissements rationnels" in: Berreby, *Documents*: 227.

(24) Abdelhafid Khatib, "Essai de description psychogéographiques des Halles," *IS* 2 (December 1958): 13-17; citation, 17. Because Khatib's "research" was primarily concerned with the atmosphere of Les Halles at night and, as of September 1958 there was a 9:30pm curfew for North Africans in Paris, his psychogeographic outings led repeatedly to his arrest, forcing him to give up the project. In an editorial note following his text these circumstances were detailed and cited as further evidence of the essentially political character of psychogeography. Readers were invited to help continue the project by sending their response to a set of 16 questions about their experience of Les Halles –effectively an instruction manual for the practice of psychogeography– to Khatib at the SI bureau.

(25) Ibid.

(26) Details of the SI project, including detailed drawings for the proposed labyrinth and an account of the negotiations with the museum, are provided in "Die Welt als Labyrinth" *IS* 4 (June 1960): 5-7.

(27) Guy-Ernest Debord and Gil G. Wolman, "Mode d'emploi du détournement" *Les lèvres nues* 8 (May 1956): 2; Berreby, *Documents*: 302; translated as "Methods of Détournement" in Knabb, *IS Anthology*: 9

(28) Debord and Wolman, "Mode d'emploi du détournement" in Berreby, *Documents*: 307; Knabb, *IS Anthology*: 13.

(29) [unsigned] "La frontière situationniste," *IS* 5 (December 1960): 9. One can get a sense of the specificity of Situationist architectural détournement by comparing it to the corporate appropriation of this strategy documented sumptuously in Sherban Cantacuzino, *Re/Architecture: Old Buildings/New Uses* (New York: Abbeville Press, 1989)

(30) Debord's *Mémoires* (Copenhagen: Permild & Rosengreen, 1959; facsimile reprint with a short forward by Debord, Paris: Jean-Jacques Pauvert,1993) lists Asger Jorn as responsible for the "load-bearing structures" and Asger Jorn's *Fin de Copenhague* (Copenhagen: Permild & Rosengreen, 1957; facsimile reprint Paris: Editions Allia, 1985 and in Berreby, *Documents*: (553-592) credits Debord as "consultant for

importante transfondo urbanista de estos dos textos, es interesante observar que en un texto anónimo publicado en *The Architectural Review*, el collage de acción-pintura y de detritus que hay en el segundo texto es una "ducha fría urbanística" que emprende una sátira de una "gemütlich Europa en general, el Copenhague nativo del autor en particular, y Le Corbusier de paso". La gran variedad de elementos textuales que hay en este libro, hacer notar la reseña, "recuerda la propaganda de Ville Radieuse; y Copenhague es satirizada no sólo por ser el escenario de aburrimientos ancestrales, sino también por el hecho de ser una "ciudad bien planificada". Roberto Ohrt considera que esta reseña, incluida en la reimpresión facsímil de Editions Allia, ha sido escrita efectivamente por Jorn (véase Ohrt, *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* [Hamburgo: Edition Nautilus, 199]: 129, nota 35).

(31) La importancia del urbanismo en la obra de Debord en ese medio tan psicogeográfico como es el cine –¿por qué, qué es la experiencia del cine y la construcción de significado cinemático sino una geografía de la psique? –es sugerida sutilmente de manera iconográfica mediante la elección de un mapa subterráneo de París para las cubiertas del volumen que contiene los guiones de sus primeras seis películas (Guy Debord, *Oeuvres Cinématographiques Complètes 1952-1978* [París. Editions Champ Libre, 1978]). Para un tratamiento más detallado de la obra cinematográfica de Debord, véase mi estudio "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord" en: Sussman, *On the passage*: 72-123, esp. 87-89.

(32) Debord y Wolman, ""Mode d'emploi du détournement" en Berreby, *Documents*: 307; Knabb, IS Anthology: 13.

(33) Entre los muchos libros acerca de este notable edificio, véase Jean-Pierre Jouvé, *Le palais ideal du facteur Cheval* (París: Editions du Moniteur, 1981) y Claude Boncompain, *Le facteur Cheval, piéton de Hauterives* (Valence: Le Bouquin-Peuple libre, 1988). Resulta sugerente que tanto Debord como André Breton se fotografiaran ante este lugar mágico: la fotografía de Breton se encuentra en su *Les vases communicants* (París: Gallimard, 1955): 163, mientras que la de Debord, cuyo pie reza "allá donde el sueño se convierte en realidad" está en el archivo de Asger Jorn, en Silkebord, Dinamarca.

(34) Guy-Ernest Debord, "Exercice de psychogéographie" *Potatch* 2 (29 de junio de 1954); Berreby, *Documents*: 164. El primero de la lista es Piranesi, que figura en ella porque es "psicogeográfico en el dominio de las escaleras". Unos cuantos números después, el "injustificable Palais Idéal" vuelve a ser destacado como la "primera manifestación de una arquitectura de extrañamiento/desplazamiento [dépaysement], "su utilización militante del desvío, considerando que no sirve otro objetivo que al de perderse a uno mismo, y la extraña pasión que motivó esta construcción barroca comparada con la que llevó a Ludwig II de Baviera a construir el delirante castillo de Neuschwanstein. (cf. [anónimo], "Prochaine planète" *Potlatch* 4 [13 de julio de 1954], reimpreso en Berreby, *Documents* 168).

(35) Debord y Constant, "La déclaration d'Amsterdam," *IS* 2 (diciembre 1958): 31-32; traducido al inglés como "Situationist Definitions" en Conrads, *Programs and Manifestos*: 161-162.

(36) Debord y Constant, "La déclaration d'Amsterdam": 32; traduzco aquí la versión corregida de la tesis final, tal como aparece publicada en "Corrections pour l'adoption des onze points d'Amsterdam" en *IS* 3 (diciembre 1959): 27-28.

(37) Esta proyecto es descrito en un suplemento ilustrado al texto de 1959 sobre "Unitary Urbanism at the End of the 1950s", titulado "Emplacement pour une maison à usage situationniste," *IS* 3 (diciembre 1959): 13

(38) Debord, "Théorie de la Dérive" en Berreby, *Documents*: 316; el subrayado es mío. Este pasaje, extraído del último párrafo del texto cuando éste fue publicado por vez primera en 1956 en *Les lèvres nues*, no figura, cosa bastante significativa, cuando el ensayo fue reimpreso en *IS* 2 en diciembre de 1958 y, por lo tanto, también falta en la traducción que se encuentra en Knabb, *IS Anthology*: 54.

détournement." While the important urbanist subtext in these two books cannot be explored here, it is interesting to note that in an unsigned text published in The Architectural Review, the latter collage of action-painting and magazine detritus is called an "urbanistic cold douche" which undertakes a satire of "gemütlich Europe in general, the author's native Copenhagen in particular, and Le Corbusier in passing." The wide variety of textual elements in the book, so the review notes, "all recall the propaganda for la Ville Radieuse; and Copenhagen is satirized not only as the seat of ancestral boredoms, and in other standard terms, but also for being a 'well-planned city.'" This review, included in the Editions Allia facsimile reprint, is described by Roberto Ohrt as having been effectively ghost-written by Jorn (see Ohrt, *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* [Hamburg: Edition Nautilus, 1990]: 129, note 35).

(51) The importance of urbanism in Debord's work in that most psychogeographic medium which is the cinema –for what else is the experience of cinema and the construction of cinematic meaning but a geography of the psyche?- is already hinted at iconographically by the choice of a subway map of Paris for the front and back covers of the volume containing the scenarios of his first six films (Guy Debord, *Oeuvres Cinématographiques Complètes 1952-1978* [Paris: Editions Champ Libre, 1978]). For a more detailed treatment of Debord's work as a filmmaker, see my study "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord" in: Sussman, *On the passage*: 72-123, esp. 87-89.

(52) Debord and Wolman, "Mode d'emploi du détournement" in Berreby, *Documents*: 307; Knabb, *IS Anthology*: 15.

(53) Among the many books on this remarkable edifice, see Jean-Pierre Jouvé, *Le palais ideal du facteur Cheval* (Paris: Editions du Moniteur, 1981) and Claude Boncompain, *Le facteur Cheval, piéton de Hauterives* (Valence: Le Bouquin-Peuple libre, 1988). Indicatively, both Debord and André Breton had themselves photographed in front of this magical site: the image of Breton can be found in his *Les vases communicants* (Paris: Gallimard, 1955): 163, while the photo of Debord in front of the Palais Idéal, complete with a caption that reads "where the dream becomes reality," is in the Asger Jorn archive in Silkeborg, Denmark.

(54) Guy-Ernest Debord, "Exercice de la psychogéographie" *Potlatch* 2 (June 29, 1954); Berreby, *Documents*: 164. The first entry in the list is Piranese who is listed as being "psychogeographic in the domain of stairs." A few issues later, the "unjustifiable Palais Idéal" is again singled out as "the first manifestation of an architecture of estrangement/displacement [dépaysement]," its militant employment of détournement described as serving no other purpose but to lose oneself, and the strange passion that motivated its baroque construction compared to that which led Ludwig II of Bavaria to build his delirious castle in Neuschwanstein. (cf. [unsigned], "Prochaine planète" *Potlatch* 4 [July 13, 1954], reprinted in Berreby, *Documents* 168).

(55) Debord and Constant, "La déclaration d'Amsterdam," *IS* 2 (December 1958): 31-32; translated as "Situationist Definitions" in Conrads, *Programs and Manifestos*: 161-162.

(56) Debord and Constant, "La déclaration d'Amsterdam": 32; I here translate the modified version of the final thesis as published in the "Corrections pour l'adoption des onze points d'Amsterdam" in *IS* 3 (December 1959): 27-28.

(57) This project is described in an illustrated sidebar to the 1959 text on "Unitary Urbanism at the End of the 1950s" entitled "Emplacement pour une maison à usage situationniste," *IS* 3 (December 1959): 13.

(39) "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50":12; "Unitary Urbanism at the End of the 1950s": 144.

(40) Años después, todavía encontramos invocaciones de aquella visión de la ciudad situacionista; por ejemplo en la predicción de Uwe Lausen según la cual "Llegará un día en el que tendremos el tipo de encuentros que deberíamos tener, y descubriremos toda suerte de aventuras en una ciudad nueva formada por junglas estepas y laberintos de una nueva naturaleza" (Uwe Lausen, "Répetition et nouveauté dans la situation construite," [enero 1963]: 58).

(41) Reyner Banham, *Megastructure: Urban Features of the Recent Past* (Londres: Thames y Hudson, 1976): 9. La posición teórica de Habraken queda explicada detalladamente en su estudio de 1961 *De dragers en de mensen*, traducido al inglés por V. Valkenburg como *Supports: An Alternative to Mass Housing* (Nueva York: Praeger, 1972).

(42) G.-E. Debord, "De l'architecture sauvage [1972]" en: *Le Jardin d'Albisola* (Turín: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974); reimpreso en Debord, *Textes rares: 1957-1970* (París: n.p., 1981): 47-48; traducido al inglés por Thomas Y. Levin como "On Wild Architecture" en Sussman, *On the passage*: 174-175.

(43) Las maquetas y planos de Constant para este proyecto, expuestos en la sucursal de la Galería Van de Loo en Essen (Alemania), a principios de 1960, fueron publicados en 1963 en forma de un libro de hojas sueltas que tenía 10 litografías y un texto de Simon Vinkenoog titulado *New-Babylon* (Amsterdam: Gallery le Canard). La primera muestra "completa" de los "paisajes urbanos imaginarios" fue exhibida más tarde, a finales de 1964, en el Museum Haus Lange, de Krefeld, y documentada en un catálogo titulado *New Babylon: Imaginäre Standlandschaften*. Véase, sobre Constant, H. van Haaren, *Constant*. Trad. Max Schuchart (Amsterdam: J.M. Merlenhoff, 1966), y, más recientemente, Ed Ball, "Case Study: New Babylon," *Sites and Stations*: 194-199).

(44) Constant, "Rapport inaugural de la conférence de Munich," *IS* 3 (diciembre 1959): 26-27. Véase también A.Alberts, Armando, Constant, Har Oudejans, "Première proclamation de la section Hollandaise de l'IS.," *IS* 3 (diciembre 1959): 29-30.

(45) Constant, "Une autre ville pour une autre vie," *IS* 3 (diciembre 1959): 37-40

(46) Este fue el argumento que presentó Constant en una influyente conferencia que pronunció en la ICA y que publicó con el título "New Babylon: An Urbanism of the Future," *Architectural Design* 34:6 (junio 1964): 304-305. Compárese también el texto titulado "New Babylon" en Conrads, *Programs and Manifestos*: 117. La promesa idílica de estas visiones megaestructurales utópicas ha sido captada de manera elocuente en un pasaje de "The Return of the Repressed" de Norman O. Brown, publicado en el diario pro-situ británico *King Mob Echo* #1 (Londres: 1 de abril, 1968):

"Mi utopía es / un medio ambiente que funcione tan bien / que podamos correr en él todo lo que queramos, como locos / la anarquía en un medio que funcione / el medio ambiente funciona, hace todo el trabajo / un medio ambiente totalmente automático / todos los servicios públicos y redes de comunicación / (la contribución de la ingeniería a la unificación / la unificación es también cosa de ingeniería) / ¿No había una anticipación

(58) Debord, "Théorie de la Dérive" in: Berreby, *Documents*: 316; my emphasis. This passage from the concluding paragraph of the text when first published in 1956 in *Les lèvres nues* is dropped, interestingly enough, when the essay is reprinted in *IS* 2 in December 1958 and is thus also missing from the translation in Knabb, *IS Anthology*: 54.

(59) "L'urbanisme unitaire à la fin des années 50": 12; "Unitary Urbanism at the End of the 1950s": 144.

(60) One still comes across invocations of this vision of the situationist city years later, for example in Uwe Lausen's 1963 prediction that "One day, we will have the type of encounters which we ought to have, and we will discover all sorts of adventures in a new city composed of jungles, steppes and labyrinths of a new sort" (Uwe Lausen, "Répétition et nouveauté dans la situation construite," *IS* 8 [January 1963]: 58).

(61) Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past* (London: Thames and Hudson, 1976): 9. Habraken's theoretical position is spelled out in his 1961 study *De dragers en de mensen*, translated by B. Valkenburg as *Supports: An Alternative to Mass Housing* (New York: Praeger, 1972).

(62) G.-E. Debord, "De l'architecture sauvage [1972]" in: *Le Jardin d'Albisola* (Turin: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974);, reprinted in Debord, *Textes rares: 1957-1970* (Paris: n.p., 1981): 47-48; translated by Thomas Y. Levin as "On Wild Architecture" in Sussman, *On the passage*: 174-175.

(63) Constant's models and plans for the project, exhibited at the branch of the Van de Loo Gallery in Essen (Germany) in early 1960, were then published in 1963 as a loose-leaf book with 10 lithographs and a text by Simon Vinkenoog entitled *new-Babylon* (Amsterdam: Gallery le Canard). The first "complete" exhibit of the "imaginary cityscapes" was then shown at the Museum Haus Lange in Krefeld in late 1964 and documented in a catalogue entitled *New Babylon: Imaginäre Stadtlandschaften*. On Constant, see H. van Haaren, *Constant*. Trans. Max Schuchart (Amsterdam: J.M. Merlenhoff, 1966) and, more recently Ed Ball, "Case Study: New Babylon," *Sites and Stations*: 194-199.

(64) Constant, "Rapport inaugural de la conférence de Munich," *IS* 3 (December 1959): 26-27. See also A. Alberts, Armando, Constant, Har Oudejans, "Première proclamation de la section Hollandaise de l'I.S.," *IS* 3 (December 1959): 29-30.

(65) Constant, "Une autre ville pour une autre vie," *IS* 3 (December 1959): 37-40.

(66) This was the argument Constant made in an influential lecture given at the ICA and published as Constant Nieuwenhuys, "New Babylon: An Urbanism of the Future," *Architectural Design* 34:6 (June 1964): 304-305. Compare also the excerpt entitled "New Babylon" in Conrads, *Programs and Manifestos*: 117. The idyllic promise of such utopian megastructural visions is captured eloquently in a passage from Norman O. Brown's "The Return of the Repressed" published in the British "pro-situ" journal *King Mob Echo* #1 (London: April 1, 1968):

My utopia is / an environment that works so well / that we can run wild in it / anarchy in an environment that works / the environments works, does all the work / a fully automatic environment / all public utilities or communication-networks / (the engineering contribution to unification; / unification is also a matter of engineering) / Wasn't there a divinely absurd

divinamente absurda de Marx, / o de Engels, cuando dijeron que el gobierno de las personas / será substituido por la administración de las cosas?"
(47) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 38.
(48) Constant, "Description de la zone jaune," *IS* 4 (junio 1960): 23-26.
(49) Banham, *Megastructure*: 59.
(50) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 39.
(51) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 38, 39. Por una ironía de la historia fue en el Centre Pompidou, obra de Richard Rogers y Renzo Piano (1977) –una estructura construida a la sombra del derruido mercado de Les Halles y considerada por muchos representativa del legado metabolista por la extrema flexibilidad de sus espacios– donde se celebró, en 1989, la primera exposición importante de la obra de la Internacional Situacionista; véase *Sur le passage de quelques personnes*.
(52) Véase Banham, *Megastructure*: 83,88.
(53) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 40.
(54) Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, "Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire"," *IS* 6 (agosto 1961): 16; traducido al inglés como "Elementary Program of the Bureau of Unitary Urbanism" en: Knabb, *IS Anthology*: 65-67.
(55) Raoul Vaneigem, "Commentaires contre l'urbanisme," *IS* 6 (agosto 1961): 33-37; cita 34.
(56) [anónimo] "Critique de l'urbanisme," *IS* 6 (agosto 1961): 8
(57) Ibid.: 9
(58) Kotányi y Vaneigem, "Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire": 16.
(59) Ibid.: 17.
(60) Ibid.
(61) [anónimo] "Géopolitique de l'hibernation," *IS* 7 (abril 1962): 3-10; traducido al inglés como "Geopolitics of Hibernation" en Knabb, *IS Anthology*: 76-82.
(62) "Géopolitique de l'hibernation": 6; "Geopolitics of Hibernation": 78.
(63) "Géopolitique de l'hibernation": 6-7; "Geopolitics of Hibernation": 79.
(64) "Géopolitique de l'hibernation": 8; "Geopolitics of Hibernation": 80.
(65) Vaneigem, "Commentaires contre l'urbanisme": 33.
(66) La fotografía de Watts se encuentra en *IS* 10 (marzo 1966): 5; la imagen de Detroit se encuentra en *IS* 11 (octubre 1967): 59.
(67) Puede hallarse una descripción detallada de una partida del juego de Debord denominado Kriegspiel [sic], basado en la teoría de la guerra de Clausewitz, en *Le jeu de la guerre* (París: Editions Gérard Lebovici, 1987).
(68) "Position du Continent Contrescarpe" en Berreby, *Documents*: 326.
(69) [anónimo], "Définitions," *IS* 1 (junio 1958): 13; traducido al inglés como "Definitions" en Knabb, *IS Anthology*: 45.
(70) Debord, "De l'architecture sauvage" en: *Textes rares*: 48; "On Wild Architecture" en Sussman, *On the passage*: 175.
(71) "Nouveau théâtre d'opérations dans la culture" (folleto de la IS, 1958). En la reproducción de este trabajo que se encuentra en McDonough ("Situacionist Space": 72) se dice erróneamente que procede del primer número de la revista de la IS, cuando el folleto se utilizó para anunciar la nueva publicación; lo que se encuentra reproducido en el primer número es solamente la imagen aérea de París que había en el folleto; cf. *IS* 1 (junio 1958): 17.
(72) *IS* 7 (abril 1962): 15 y *IS* 12 (septiembre 1969): 9, 27, 34 & 42.

anticipation in Marx, / or Engels, saying that the government of persons will / be replaced by the administration of things?
(47) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 38.
(48) Constant, "Description de la zone jaune," *IS* 4 (June 1960): 23-26.
(49) Banham, *Megastructure*: 59.
(50) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 39.
(51) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 38, 39. In one of the ironies of history it was in Richard Rogers' and Renzo Piano's 1977 Centre Pompidou, a structure built in the shadow of the destroyed Les Halles market and widely viewed as embodying the metabolist heritage in the extreme flexibility of its spaces, that the first major exhibition of the work of the Situationist International took place in 1989; see *Sur le passage de quelques personnes*.
(52) See Banham, *Megastructure*: 85, 88.
(53) Constant, "Une autre ville pour une autre vie": 40.
(54) Attila Kotányi and Raoul Vaneigem, "Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire," *IS* 6 (August 1961): 16; translated as "Elementary Program of the Bureau of Unitary Urbanism" in: Knabb, *IS Anthology*: 65-67.
(55) Raoul Vaneigem, "Commentaires contre l'urbanisme," *IS* 6 (August 1961): 33-37; citation 34.
(56) [unsigned] "Critique de l'urbanisme," *IS* 6 (August 1961): 8.
(57) Ibid.: 9.
(58) Kotányi and Vaneigem, "Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire: 16.
(59) Ibid.: 17.
(60) Ibid.
(61) [unsigned] "Géopolitique de l'hibernation," *IS* 7 (April 1962): 3-10; translated as "Geopolitics of Hibernation" in Knabb, *IS Anthology*: 76-82.
(62) "Géopolitique de l'hibernation: 6; "Géopolitics of Hibernation": 78.
(63) "Géopolitique de l'hibernation: 6-7; "Géopolitics of Hibernation": 79.
(64) "Géopolitique de l'hibernation: 8; "Géopolitics of Hibernation": 80.
(65) Vaneigem, "Commentaires contre l'urbanisme": 33.
(66) The Watts photo is in *IS* 10 (March 1966): 5; the image of Detroit in *IS* 11 (October 1967): 59.
(67) A detailed record of one session of Debord's Kriegspiel [sic], a game based on Clausewitz's theory of war, is available as *Le jeu de la guerre* (Paris: Editions Gérard Lebovici, 1987).
(68) "Position du Continent Contrescarpe" in Berreby, *Documents*: 326.
(69) [unsigned], "Définitions," *IS* 1 (June 1958): 13; translated as "Definitions" in Knabb, *IS Anthology*: 45.
(70) Debord, "De l'architecture sauvage" in: *Textes rares*: 48; "On Wild Architecture" in Sussman, *On the passage*: 175.
(71) "Nouveau théâtre d'opérations dans la culture" (SI handbill, 1958). In the reproduction of this tract in McDonough, ("Situationist Space": 72) it is incorrectly identified as being "from" the first issue of the IS journal. While it did serve as an announcement for the new publication, what is reproduced in the first issue is only the tract's aerial image of Paris; cf. *IS* 1 (June 1958): 17.
(72) *IS* 7 (April 1962): 15 and *IS* 12 (September 1969):9, 27, 34 & 42.

NEW BABYLON

Una ciudad nómada

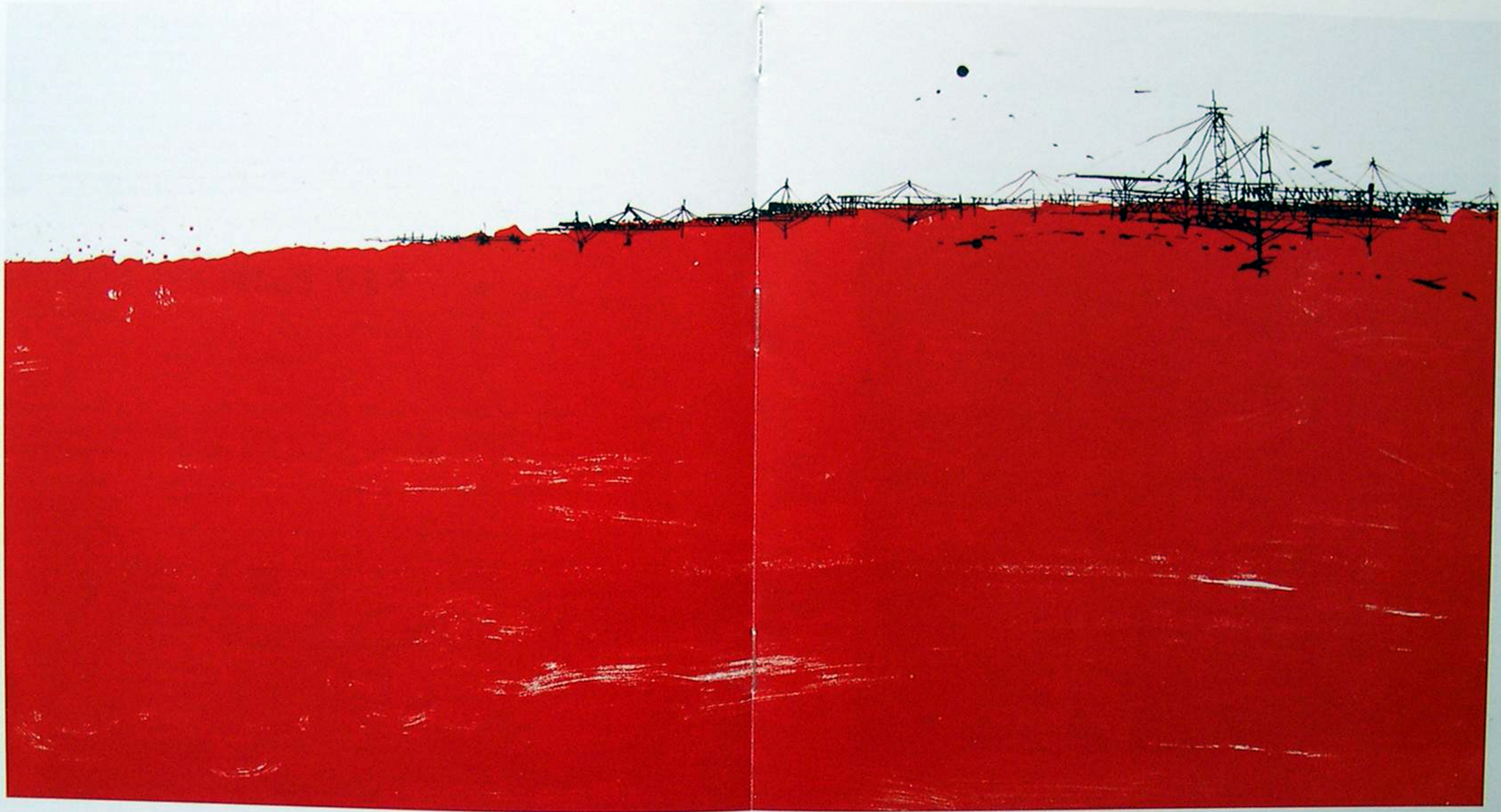
A NOMADIC CITY

Somos los símbolos vivientes de un mundo sin fronteras, de un mundo libre, sin armas, en el que cada cual puede viajar sin limitaciones desde las estepas de Asia central a las costas atlánticas, desde las altas mesetas de África del Sur a la taiga finlandesa.

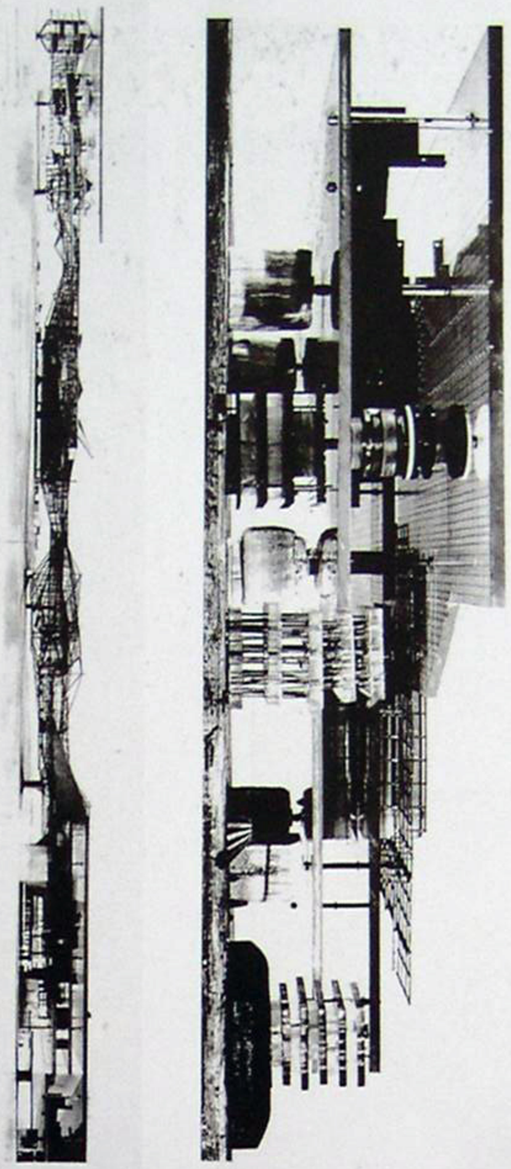
Vaïda Voivod III, Presidente de la Comunidad mundial de gitanos (*Algemeen Handelsblad*, Amsterdam, 18.05.1963)

WE ARE THE LIVING SYMBOLS OF A WORLD WITHOUT FRONTIERS, OF A WORLD OF FREEDOM, FREE OF WEAPONS, WHERE EACH ONE CAN TRAVEL WITHOUT CONSTRAINTS FROM THE PLAINS OF CENTRAL ASIA TO THE ATLANTIC COAST, FROM THE HIGH PLATEAUS OF SOUTH AFRICA TO THE FINNISH FORESTS.

VAIDA VOIVOD III, PRESIDENT OF THE WORLD COMMUNITTEE OF GYPSIES (*ALGEMEEN HANDELSBLAD*, AMSTERDAM, 18 MAY 1963)

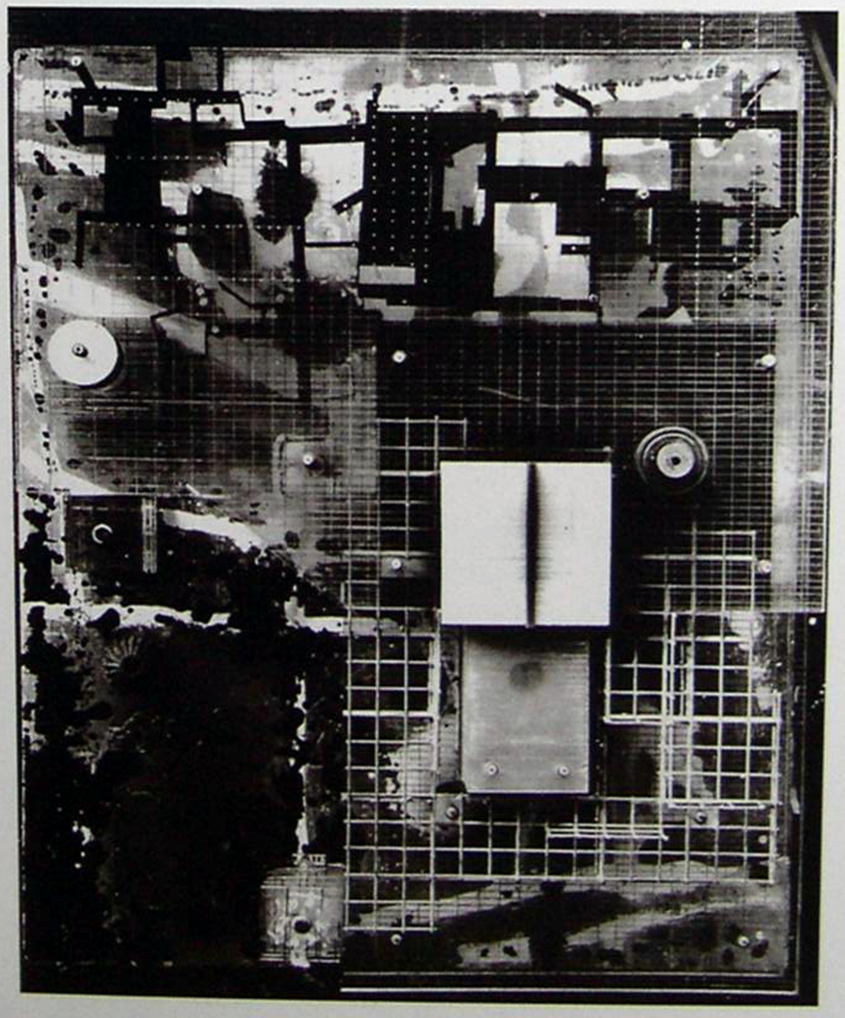


New Babylon Constant, 1963
Litografía. Lythograph



La ligne sans fin Photo-collage
Photo courtesy of the artist

Rode sector Constant, 1958
[Sector rojo. Red sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist



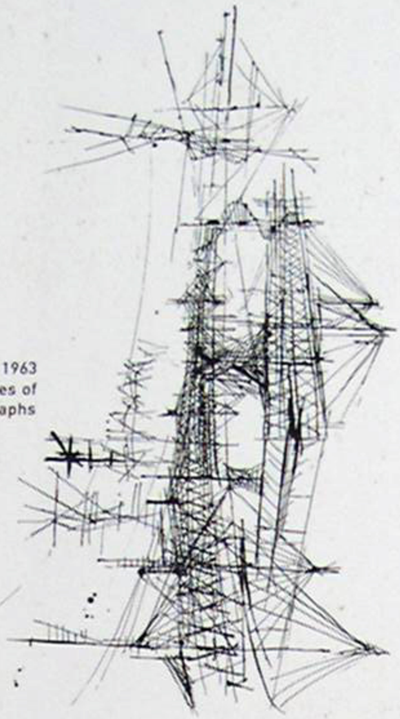
ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
BIBLIOTECA
GRANADA

Orient sector Constant, 1959
[Sector oriental, Oriental sector]
Haags Gemeentemuseum

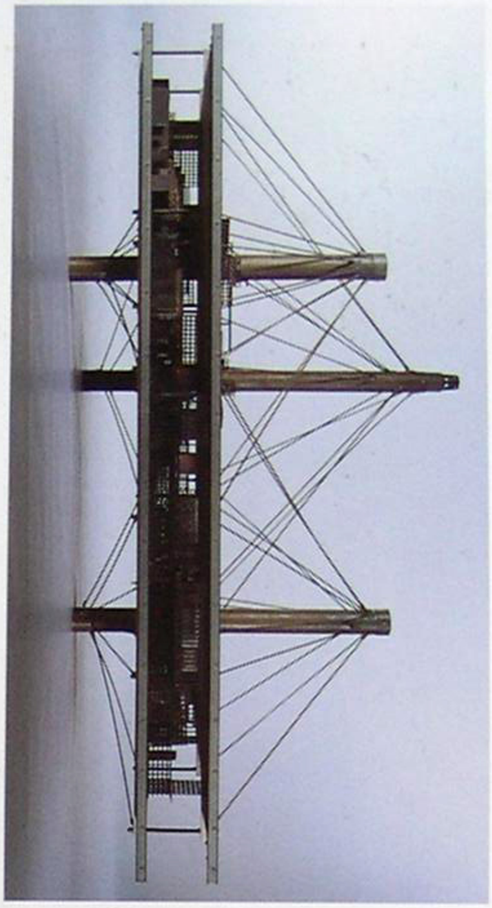
Groep sectoren
Constant, 1959
[Sectores agrupados
Group sectors]
Haags Gemeentemuseum

New Babylon Nord
Constant, 1958
Haags Gemeentemuseum

0200 049919 124239

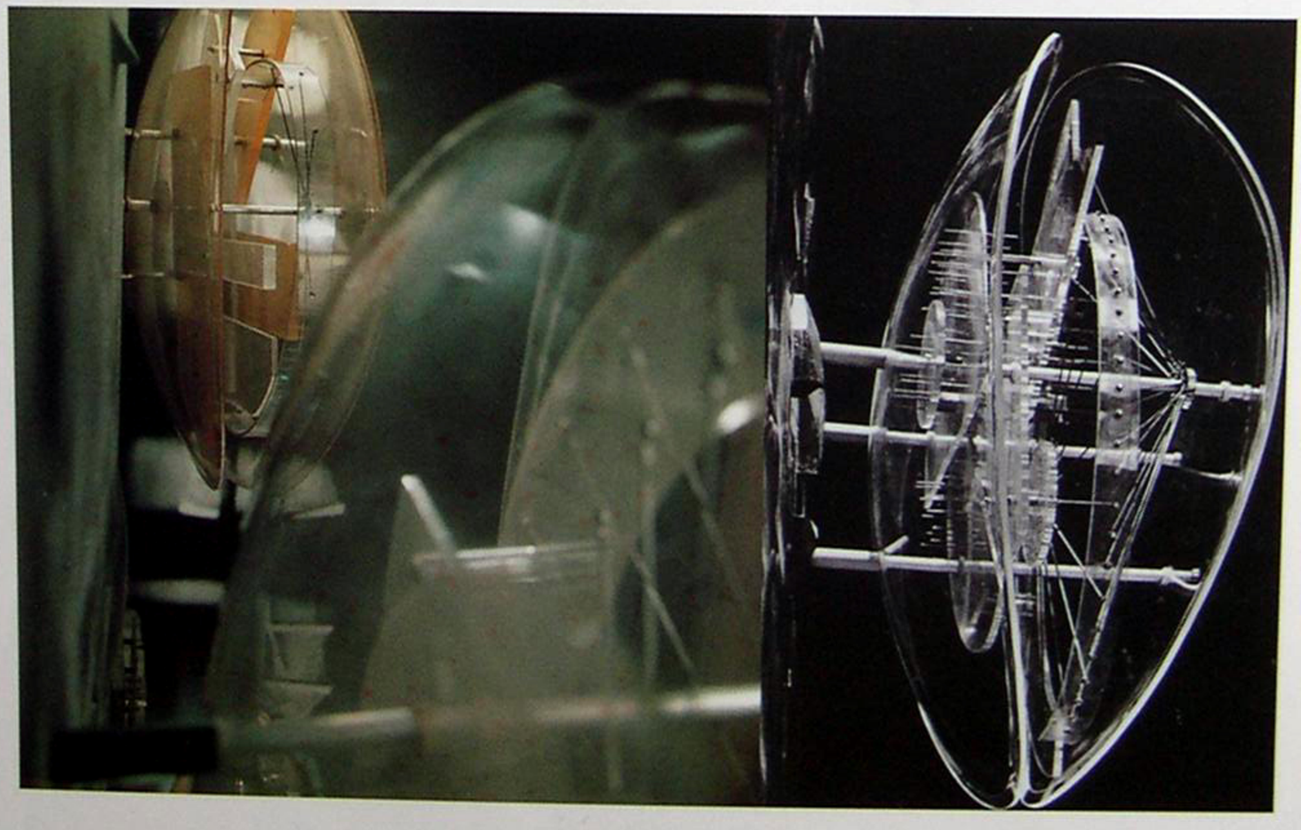


New Babylon Constant. 1963
Serie de litografías. Series of lithographs



Hangende sector
Constant. 1960
[Sector suspendido. Hanging sector]
Haags Gemeentemuseum

Spatiovore Constant. 1959
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

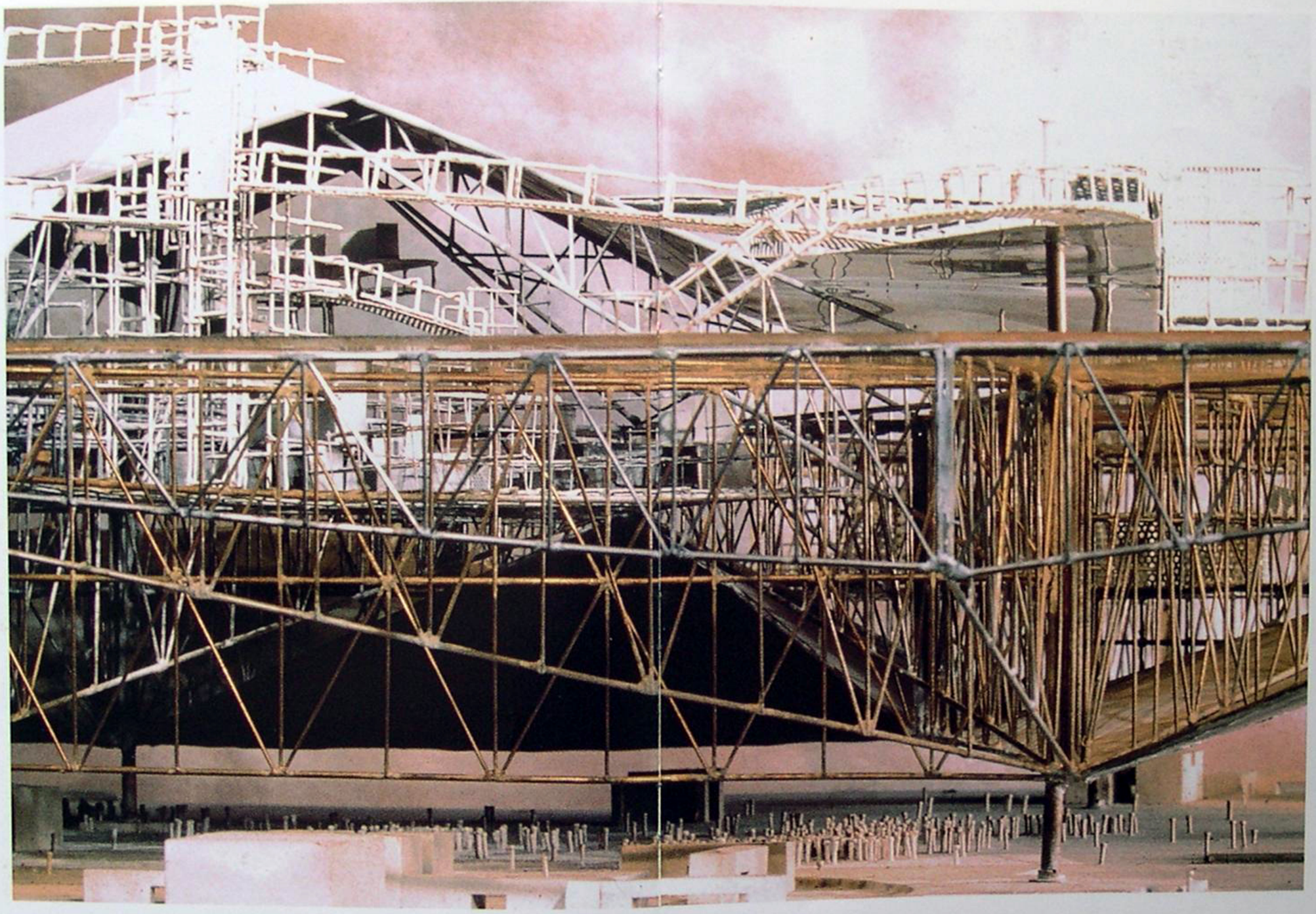


New Babylon Barcelona
Constant, 1963
Haags Gemeentemuseum

New Babylon Amsterdam
Constant, 1963
Amsterdam Historisch Museum

New Babylon Paris Constant, 1963
Haags Gemeentemuseum

Grote gele sector Constant, 1967
[Gran sector amarillo. Large yellow sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist



Fin de Copenhage
Asger Jorn, Guy Debord, 1957

Xavier Costa

Sub Specie Ludi

De entre las diversas genealogías que los textos situacionistas invocan, Constant y otros miembros del grupo recurren en sus escritos al ensayo de Johan Huizinga, *Homo Ludens*, un texto que en su primera versión se remonta a los años 30 y que remite a varios temas de la cultura antropológica de las primeras décadas de nuestro siglo. El estudio de Huizinga se refleja en las propuestas situacionistas a través de varias nociones, entre los que destaca la relación entre el juego como actividad y su expresión espacial en el modelo del laberinto.

Otro aspecto decisivo de *Homo Ludens* es la relación entre lo lúdico y las investigaciones antropológicas sobre modelos de organización social y económicos que se apartan de la noción de intercambio productivo. Estos trabajos antropológicos remiten principalmente a la sinología de Marcel Granet y a los trabajos sobre las tribus Kwakiutl y Tsimshian en la Columbia Británica, publicados por Franz Boas a finales del siglo pasado. Los trabajos de Boas fueron continuados en los años 20 por antropólogos franceses como Marcel Mauss, quien en su célebre "Essai sur le don" retomaba el interés por el *potlatch* (término de origen Nootka que puede traducirse por don o por la propia ceremonia del don, que entre los Kwakiutl podía llegar a suponer una donación excesiva, incluso la destrucción de bienes) para examinar una economía de lo no-productivo. Mauss partía de los materiales de Boas para descubrir el potlatch en otras sociedades alejadas de las norteamericanas, llegando a

Among the different genealogies invoked by the Situationist writings, Constant and other members of the group recurrently refer to Johan Huizinga's essay *Homo Ludens*. This text dates back to the 1930s in its earliest version, and is inspired by some themes of the anthropological culture of the early decades of our century. Huizinga's study is in turn reflected in the Situationist proposals through some notions, most notably the relationship between play as activity and its spatial expression in the model of the labyrinth.

Another decisive aspect of *Homo Ludens* lies in the relationship between the ludic element in culture and some anthropological investigations on models of social and economic organization that depart from the notion of productive exchange. These anthropological studies refer principally to Marcel Granet's sinology and to Franz Boas' late nineteenth century work on the Kwakiutl and Tsimshian tribes of British Columbia. Boas' studies were used in the 1920s by French anthropologists such as Marcel Mauss, who in his well-known "Essai sur le don" referred to Boas' interest in *potlatch*, so as to examine an economy of non-productivity. Potlatch is a term of Nootka origin that may translate as gift, or as the gift ceremony, that among the Kwakiutl could become an excessive donation, even the squandering of goods. Mauss extended Boas' work to show that potlatch could be discovered in other societies, geographically distant from the Northamerican ones. He even asserted that a

declarar que una narración como el Mahabharata "no es sino la relación de un gigantesco *potlatch*". Esta lógica, tal y como la define Huizinga, pero como también la definieron contemporáneamente escritores como Georges Bataille cuando se interesó por la economía de la *dépense*, por la economía del exceso y de la improductividad propias del *potlatch*, la siguieron los situacionistas como un modelo de amplias implicaciones que había de permitir transformar la economía, la cultura y, en última instancia, la propia ciudad occidental. El jugador que se pierde en su juego (o a quien pierde su juego) tiene un equivalente topológico en quien se desorienta en un espacio laberíntico. Para Bataille, la estructura espacial del laberinto es la de un cuerpo sin jerarquía ni proporción, sin cabeza – un cuerpo acéfalo y monstruoso, todo él intestino, un serpenteo sin fin, sin razón. El lugar laberíntico se resiste a ser dibujado, definido en la geometría de un plano topográfico, ya que sólo existe como trayecto, como travesía. Perderse en el laberinto equivale a no saber si uno se está adentrando o bien saliendo de él, incluso si uno se halla dentro o fuera de él, ya que en ningún momento pueden identificarse sus límites.

Bataille descubría en el metro de París la ciudad-laberinto, ciega e infinita, que se contraponía al orden claro y racional de la ciudad superior, rectilínea como sus bulevares. De un modo similar, los situacionistas exploraron una ciudad paralela, que es la ciudad experimentada a la deriva. En el artículo "Théorie de la dérive", de 1956, Guy Debord definía una experiencia de abandono de la actividad productivo-consumista para dejarse llevar, para dejar desorientarse por la ciudad y su fluir. La deriva es así un trayecto dirigido por la indeterminación y por el azar, o por el juego ciego entre itinerarios dispares, como en el caso relatado por Debord de quién emprendió un viaje por la región alemana del Hartz con la ayuda de un plano de la ciudad de Londres, cuyas indicaciones seguía ciegamente. En la deriva situacionista se celebra una condición urbana en la que los espacios públicos han dejado de ser ágoras – escenarios privilegiados del poder – para convertirse en una fluctuación aleatoria de itinerarios múltiples y difusos determinados por la lógica de la movilidad.

Constant desarrolla la posibilidad de la ciudad como lugar de lo lúdico, como laberinto en su serie de proyectos *New Babylon*, que parten de modelos de ocupación no sedentaria del territorio para alcanzar la configuración de propuestas arquitectónicas a manera de grandes redes que se sobreponen de manera ilimitada a las ciudades existentes. Descubrimos en estas propuestas una preocupación próxima a la de las "megaestructuras" que aparecieron en la arquitectura de los años 60. Como ha señalado Kenneth Frampton, dichas propuestas derivan de proyectos anteriores dictados por nuevas lógicas de movilidad, como es el caso del Plan Obus para Argel de Le Corbusier, de 1931, que supone una ciudad lineal trazada según una gigantesca autopista que sigue el contorno de la cornisa marítima. O bien como en la tradición del *Grossbauform* germano, característico durante los años 20 entre arquitectos como Hans Scharoun o Erich Mendelsohn, o como en propuestas urbanísticas ya posteriores a la guerra mundial, como los estudios de Alison y Peter Smithson o de Louis Kahn en los años 50, y de Bakema y Habraken en los años 60. Frampton denomina estas propuestas como infraestructuras motópicas dictada por la movilidad y por las necesidades del automóvil.

En la ciudad que los situacionistas invocan se entrecruzan nociones de no-sedentarismo, de fluctuación y de radical redefinición de las capitales europeas formadas a lo largo del periodo moderno. A través de las referencias a la condición lúdica (sub specie ludi) de las actividades humanas y a la expresión espacial que plasmaría el laberinto, Constant y Debord repensaron la ciudad y la arquitectura como construcciones dictadas por el trayecto y la movilidad, por un orden vectorial del lugar que debía negar los cimientos de la ciudad existente y debía transformar la economía y la cultura de la emergente sociedad del espectáculo.

narration such as the Mahabharata "is nothing but the description of a giant potlatch".

This logic, as defined not only by Huizinga, but also by other contemporary writers such as Georges Bataille when he became interested in the economics of the *dépense*, in the economics of excess and non-productivity that characterize potlatch, is followed by the Situationists as a model of wide implications that should permit the transformation of Western economy, its culture, and in the last instance, of the city itself. The figure of the player who gets absorbed, lost in his play has a topological equivalent in that of who is disoriented in a labyrinthine space. For Bataille, the spatial structure of the labyrinth is that of a body without hierarchy or proportion, without head – an acephalous and monstruous body, an infinite intestine. The labyrinthian place resists being drawn, being defined in the geometry of a topographical plan, since it only exists as a trajectory, a *traversée*. Getting lost in a labyrinth means not knowing if one is entering or leaving it, not even knowing if one is inside or outside, as its limits cannot be identified.

Bataille discovered in the Parisian métro the city-labyrinth, blind and infinite, contraposed to the clear and rational order of the city above, linear like its boulevards. In a similar way, Situationists explored a parallel city, which is a city experienced during the dérive. In the essay "Théorie de la dérive", of 1956, Guy Debord defined an experience of abandonment of the productive-consummerist activity to let oneself be disoriented by the city and its flow. Drifting or dérive is thus a trajectory directed by indetermination and chance. It is the blind play of different itineraries, as in the case described by Debord, of someone who starts a journey through the German region of Hartz with the help of a city map of London, blindly following its signs.

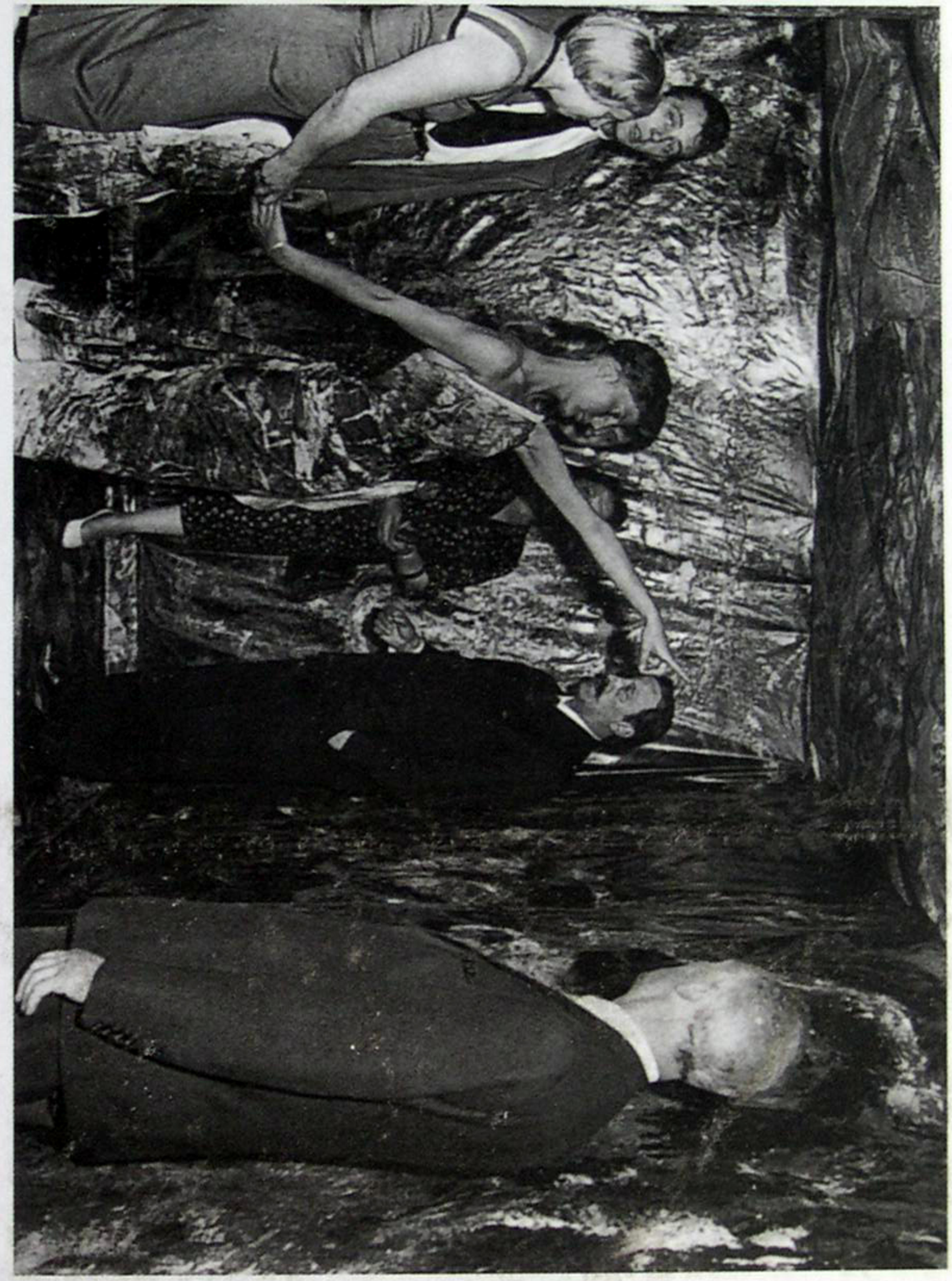
Situationist drifting celebrates an urban condition in which public spaces have ceased to be agoras – privileged scenes of power – to become a random fluctuation of multiple and diffused itineraries determined by the logic of mobility.

Constant developed the possibility of the city as a site of play, as a labyrinth in his *New Babylon* series of projects, that start from models of non-sedentary occupation of the territory to reach the configuration of architectural proposals shaped like large-scale, unlimited webs that are superimposed on existing cities. We find in these proposals a preoccupation that is very close to that of the "megastructures" that appeared in the architecture of the 1960s. As Kenneth Frampton recently noted, these proposals derived from earlier urban projects that were informed by a new logic of mobility, as in the case of Le Corbusier's Obus plan for Algiers of 1931, which contemplates a linear city drawn along a gigantic highway running along the contour of the seafront corniche. Or, as in the tradition of the German *Grossbauform*, characteristic of the work of architects such as Hans Scharoun or Erich Mendelsohn during the 1920s, or as in some urban proposals that appeared after the World War, as in some of Alison and Peter Smithson's and Louis Kahn's projects of the 1950s, and of Bakema's and Habraken's projects of the 1960s. Frampton terms these proposals as motopic infrastructures, shaped by mobility and by the necessities of the car culture.

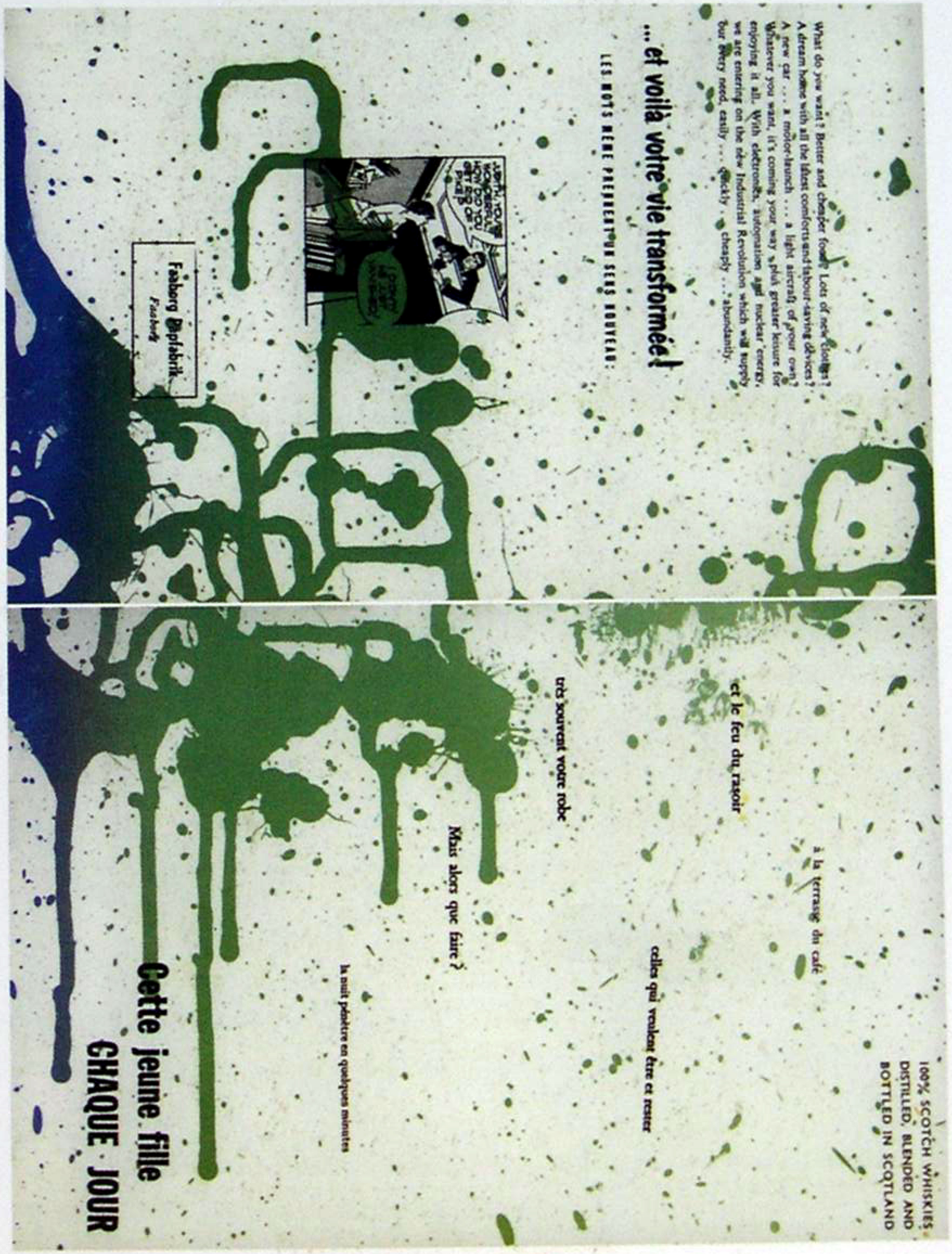
In the city invoked by the Situatonists one can find simultaneously notions of non-sedentarism, of fluctuation and of a radical redefinition of the formal traits of European capitals shaped during the Modern period. In the references to the ludic condition (sub specie ludi) of human activities and to the spatial expression that is captured in the labyrinth, Constant and Debord reconsidered the city and its architecture as constructions defined by trajectories and by logics of mobility, by a vectorial ordering of places that would deny the foundations of the existing city and that would transform the economics and the culture of the emerging society of spectacle.

Referencias

References
Georges Bataille, "La notion de dépense", *La critique sociale* 7 (1933).
Constant, "El principio de la desorientación / The principle of disorientation", p. 86
Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon, 1950.
Marcel Mauss, "Essai sur le don, forme archaique de l'échange", *L'année sociologique* (1925).
Kenneth Frampton, "Megaform and Landform as a Remedial Strategy", *Conference Proceedings. Third International Conference on Modern Movement Architecture*, Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, 1996.



Caverna dell'antimateria
Pinot Gallizio
Gallerie Drouin, Paris, 1959



Fin de Copenhague Asger Jorn. 1957

Ontwerp voor een Zigeunerkamp
Constant, 1958
[Maqueta para un campamento de gitanos
Model for a gypsy camp]
Haags Gemeentemuseum

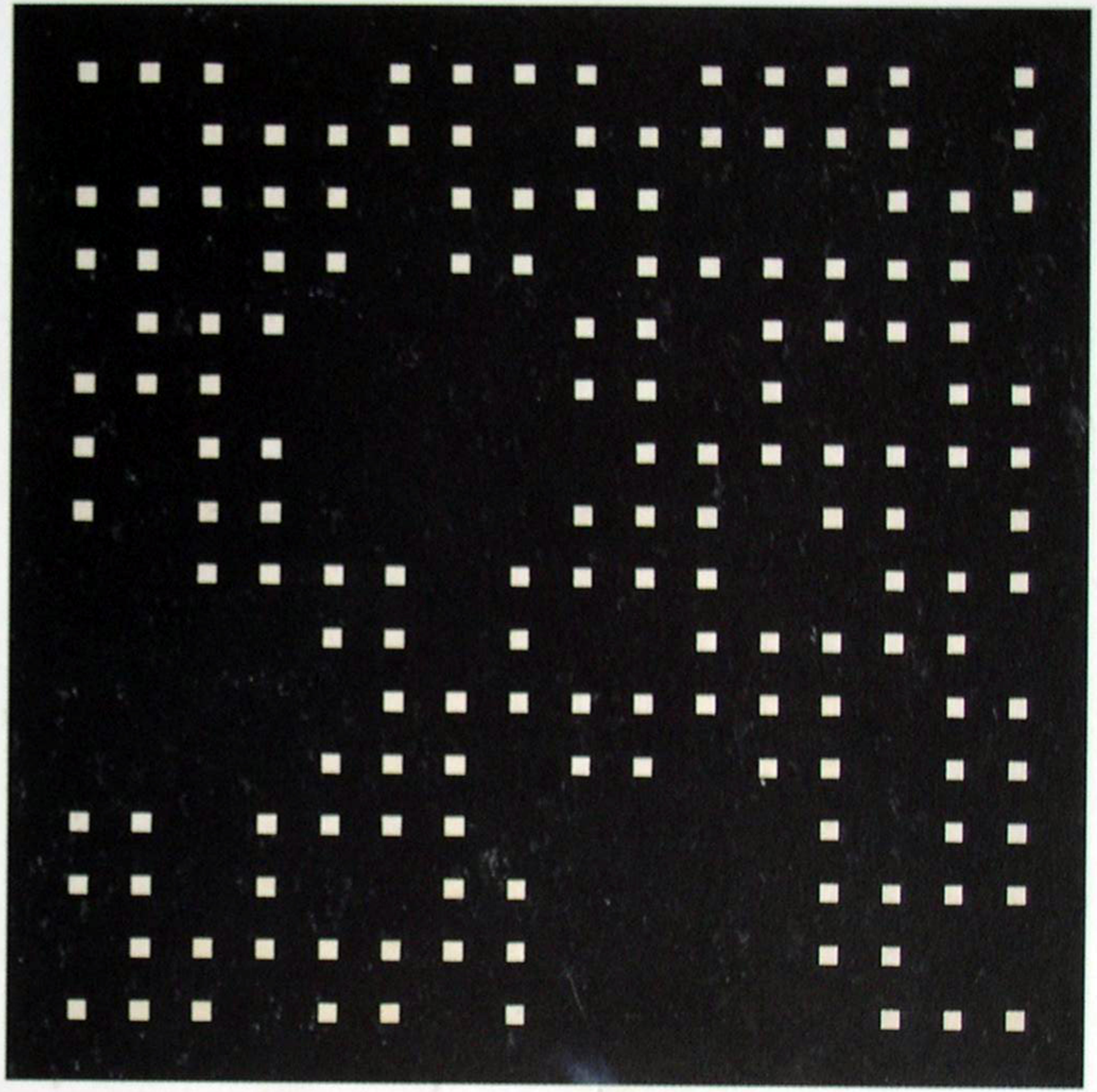
Fin de Copenhague Asger Jorn. 1957

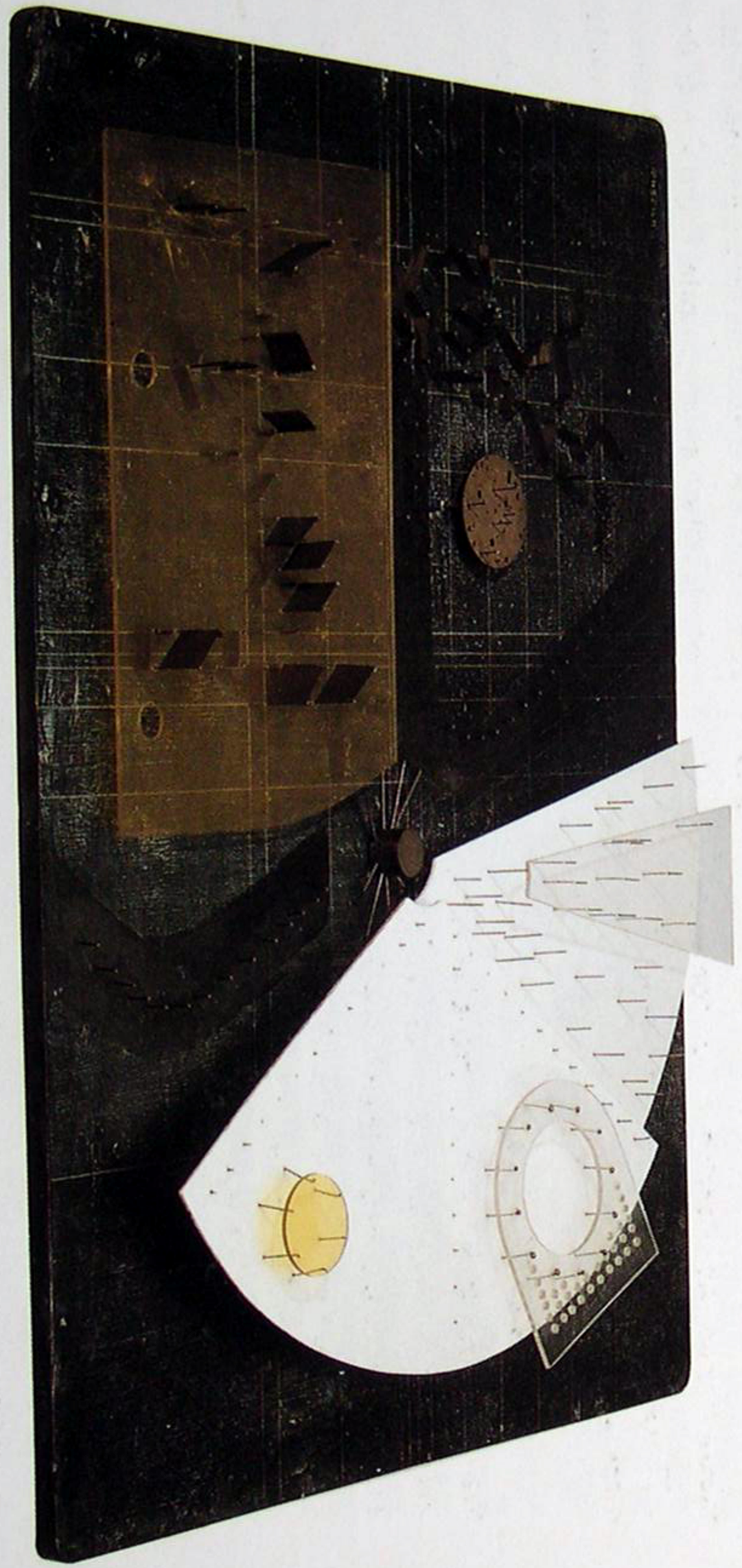
ABOLITION DE LA SOCIÉTÉ DE CLASSE

CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS

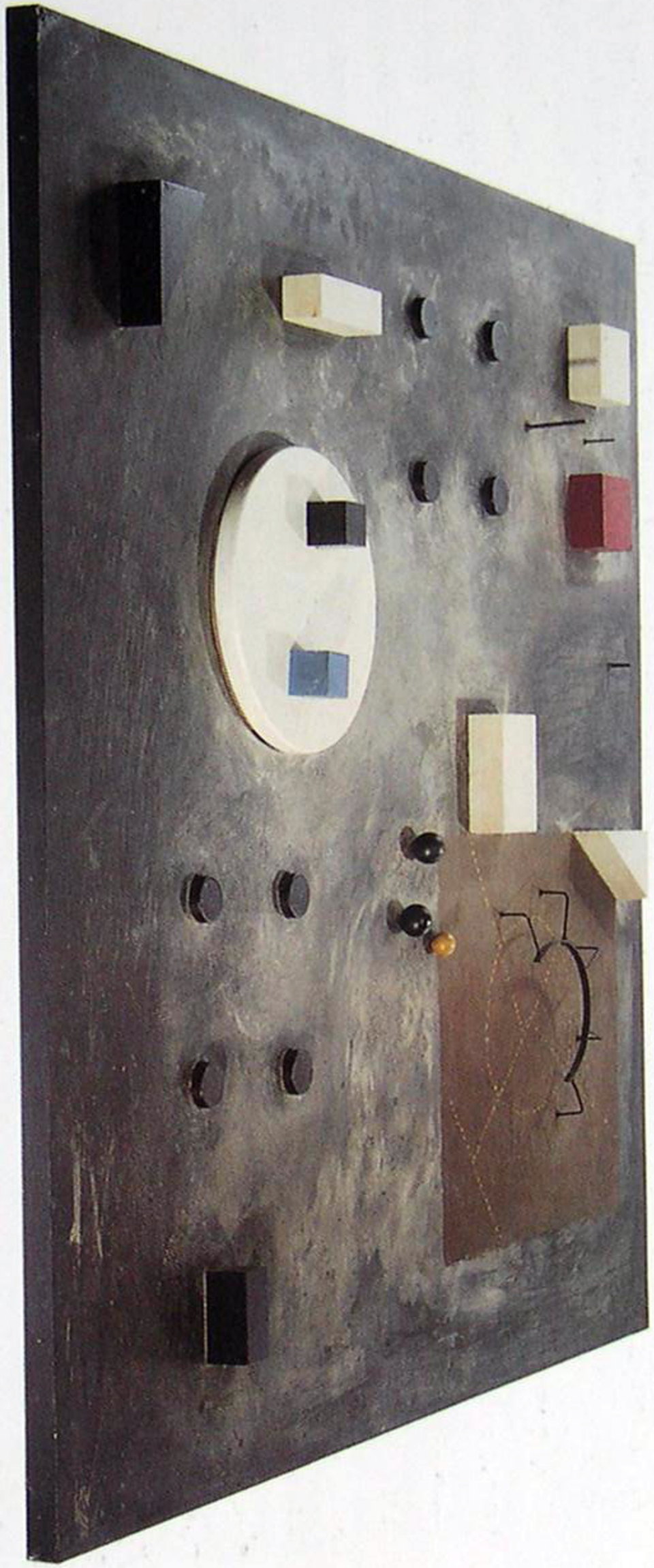
Cosio d'Arroscia, 1957

Composición con cuadrados
Composition with squares Constant, 1952
Haags Gemeentemuseum

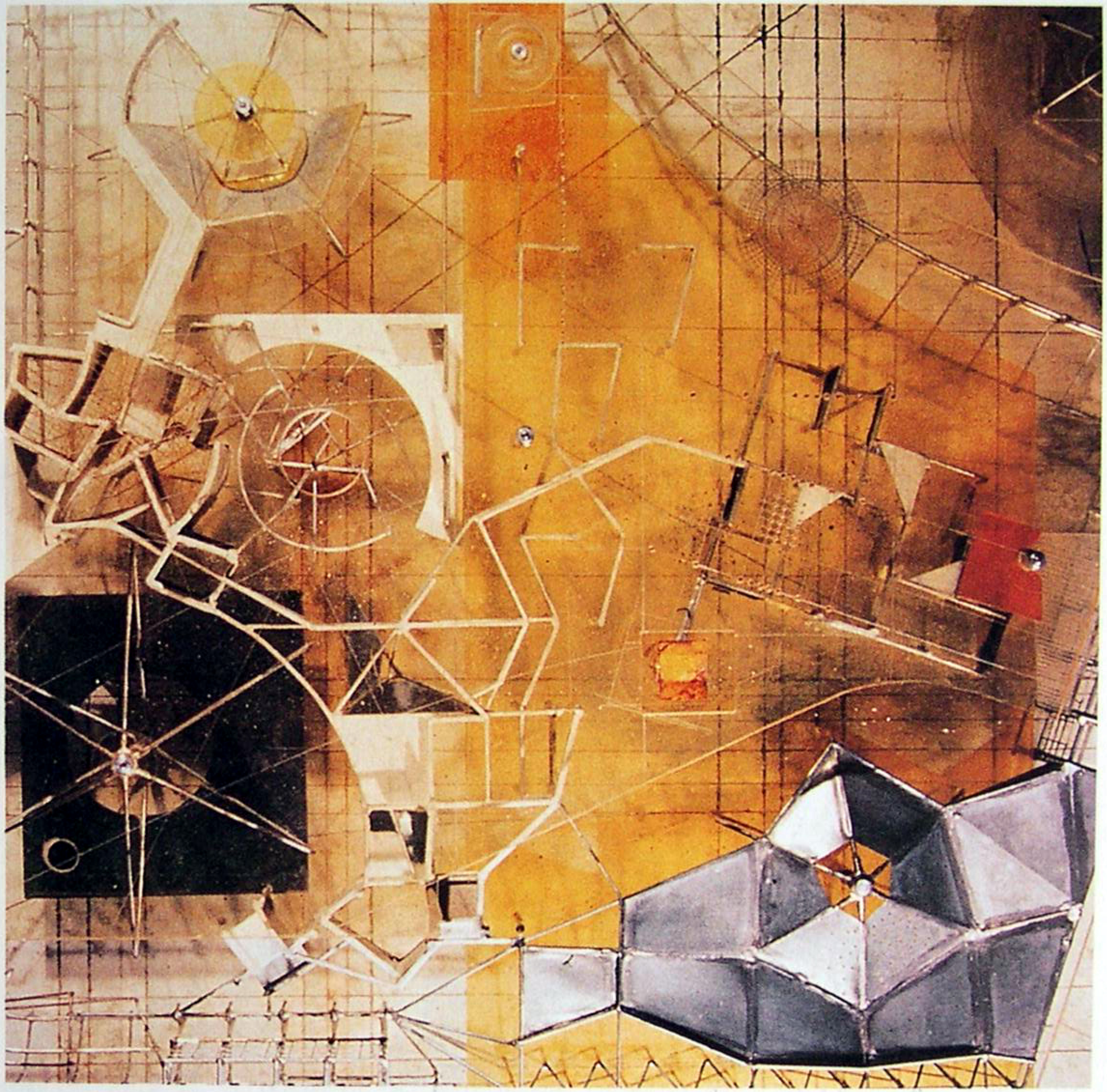




Ambiance de départ
Constant, 1958
Haags Gemeentemuseum



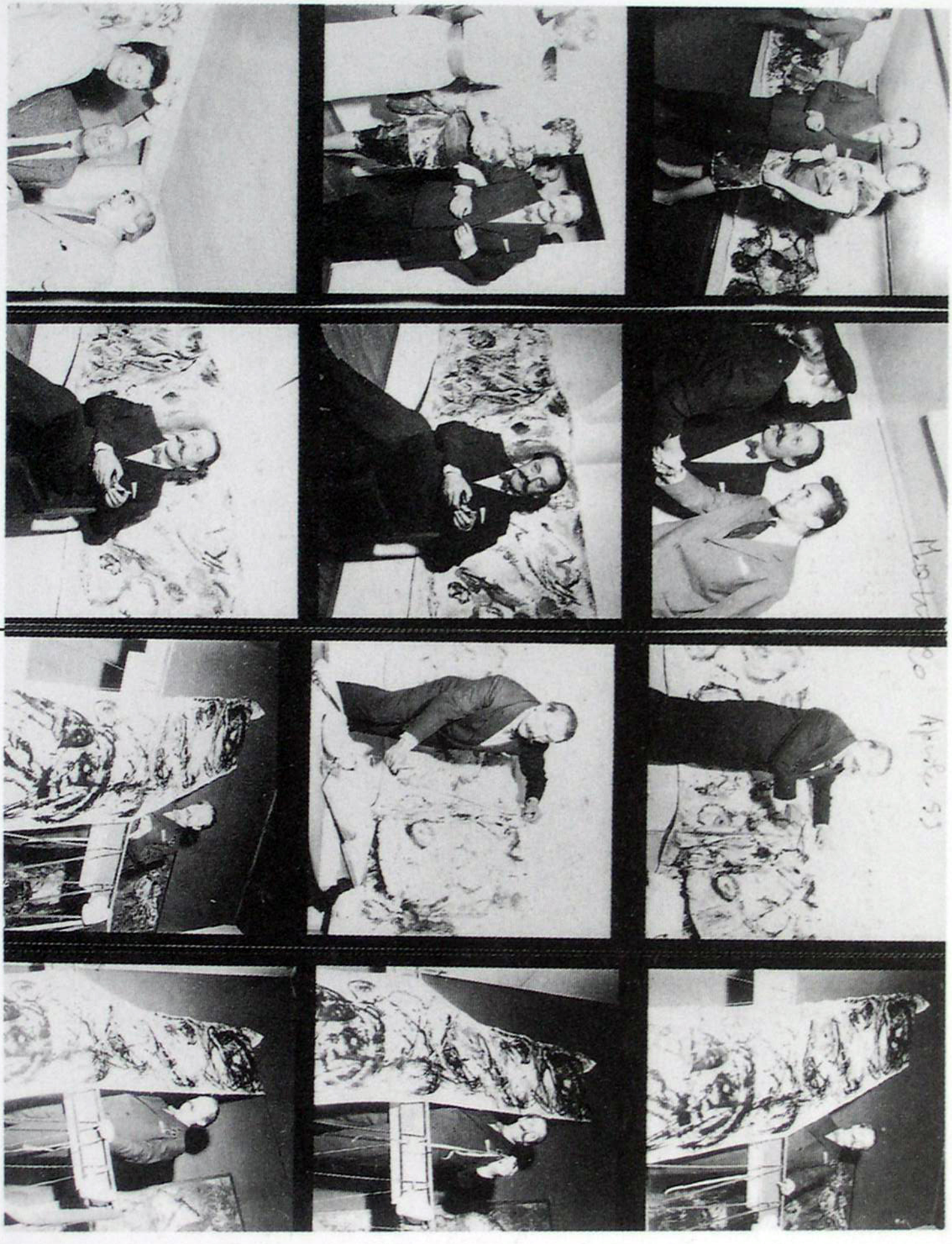
Ambiance de jeu
Constant, 1956
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum



Gele sector Constant, 1958
[Sector amarillo. Yellow Sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

Asger Jorn. 1962
Grand baiser au Cardinal d'Amérique (p.36). **Poussin** (p.37)
Le pêcheur (p.38). **L'avant-garde se rend pas** (p.39)
Col. M. et P. Alechinsky. Photo André Moran. Paris

Pinot Gallizio, Gallerie Van de Loo, 1959
Photo courtesy of Galleria Martano, Torino



La sirena e il pirata Pinot Gallizio, 1958
Galerie Van de Loo, München. Photo Giorgio Sottile

Oppera collettiva Pinot Gallizio, Asger Jorn, Constant, 1957
Col. Piergiorgio Gallizio. Photo Enrico Necade, Alba

Laboratorio Sperimentale
Alba, 1960
P. Gallizio, P. Marinotti
A. Jorn, W. Sandberg
Photo courtesy of Galleria
Martano, Torino

Lorsqu'on lui demande s'il aimerait

WHEN ASKED IF HE WOULD LIKE

un Dubonnet avant le dîner,

A DUBONNET BEFORE DINNER,

mon oncle répond qu'il aimerait

MY UNCLE REPLIES THAT HE WOULD LIKE

un Dubonnet avant n'importe quoi

A DUBONNET BEFORE ANYTHING!

vær i go' form

AIR

Vespa

COSMOS SENNEP

IN

DUST

FANS FOR

AIRSCREW

OUTMODED PHILOSOPHY

A NOBLE FAILURE

tendency of each generation to react against its predecessor, of that future has arrived But this is more

It is extraordinary that the ideas of a

changes in fashion, future of

matter of extent

the inability be gener-

musician who in his lifetime did battle

a prophet to foresee the future, as

for " futurism in music should seem to

Schönberg and Stravinsky, who, what-

illustrated by his slight e

the present century.

ever may be thought of their

something

like horror in the

best circles.

His ne w aesthetic was to pre

music wa s no longer t be split up

ing to pu rpose (*i.e.*, for theatre or

form (*i.e.* , song, fugue, sonata),

proved to be the seminal forces

om

nich has persisted now for half a century. But he also seems to have ultimately failed

all that he did. His failure is noble

Busoni himself seemed always to have been recognized as not only a musician but as a musical thinker a great who might have resolved the crisis in our music

SOMETHING is wrong, but who pulling the wool over whose eyes?

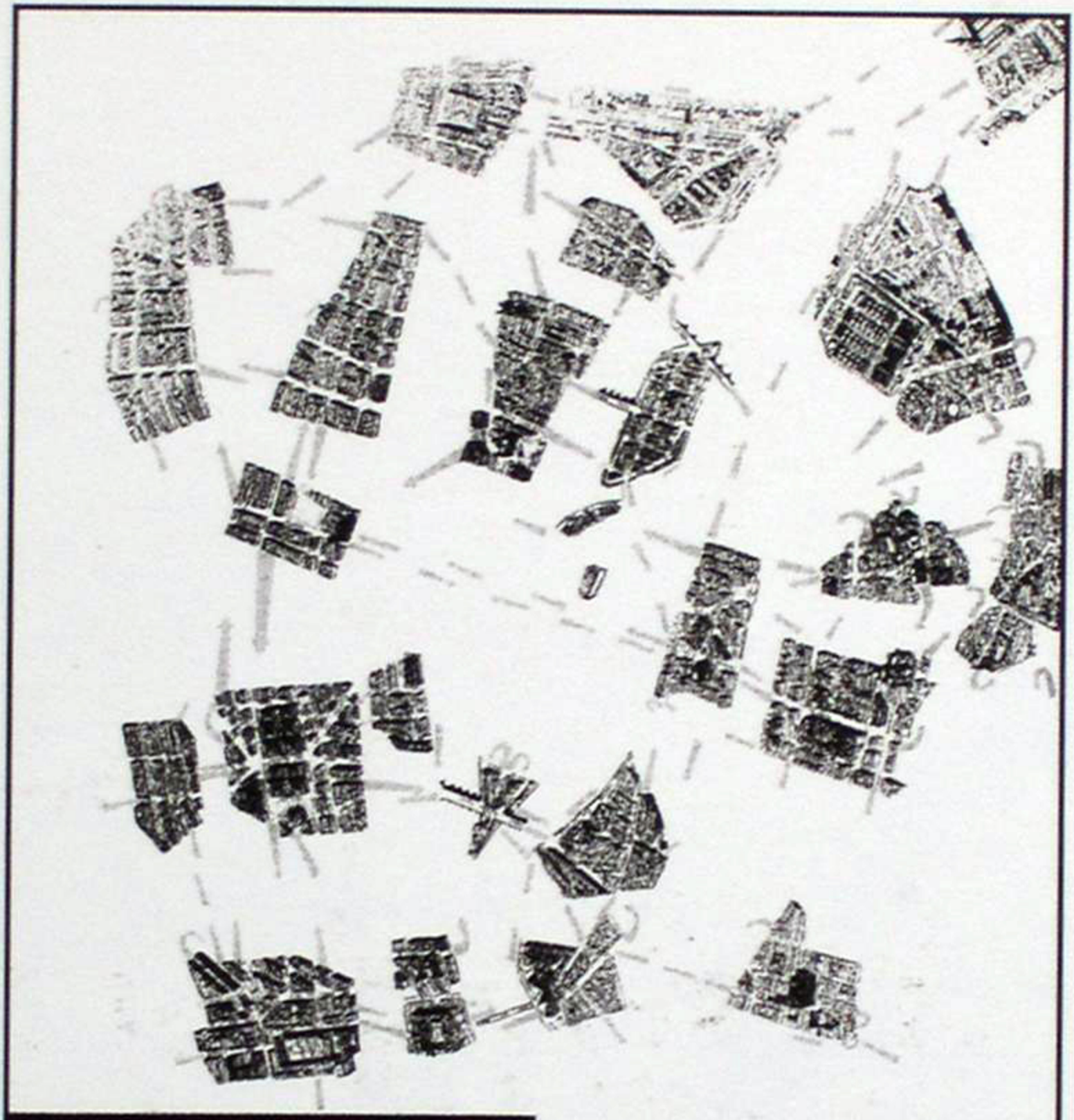
Fin de Copenhague Asger Jorn, 1957

Dix minutes après, l'émotion étant dissipée, on buvait le champagne

There's no whiteness

VIVE L'ALGÉRIE LIBRE

Beaucoup de militaires conseillent les djebels pour guérir rapidement « la difficulté d'être »

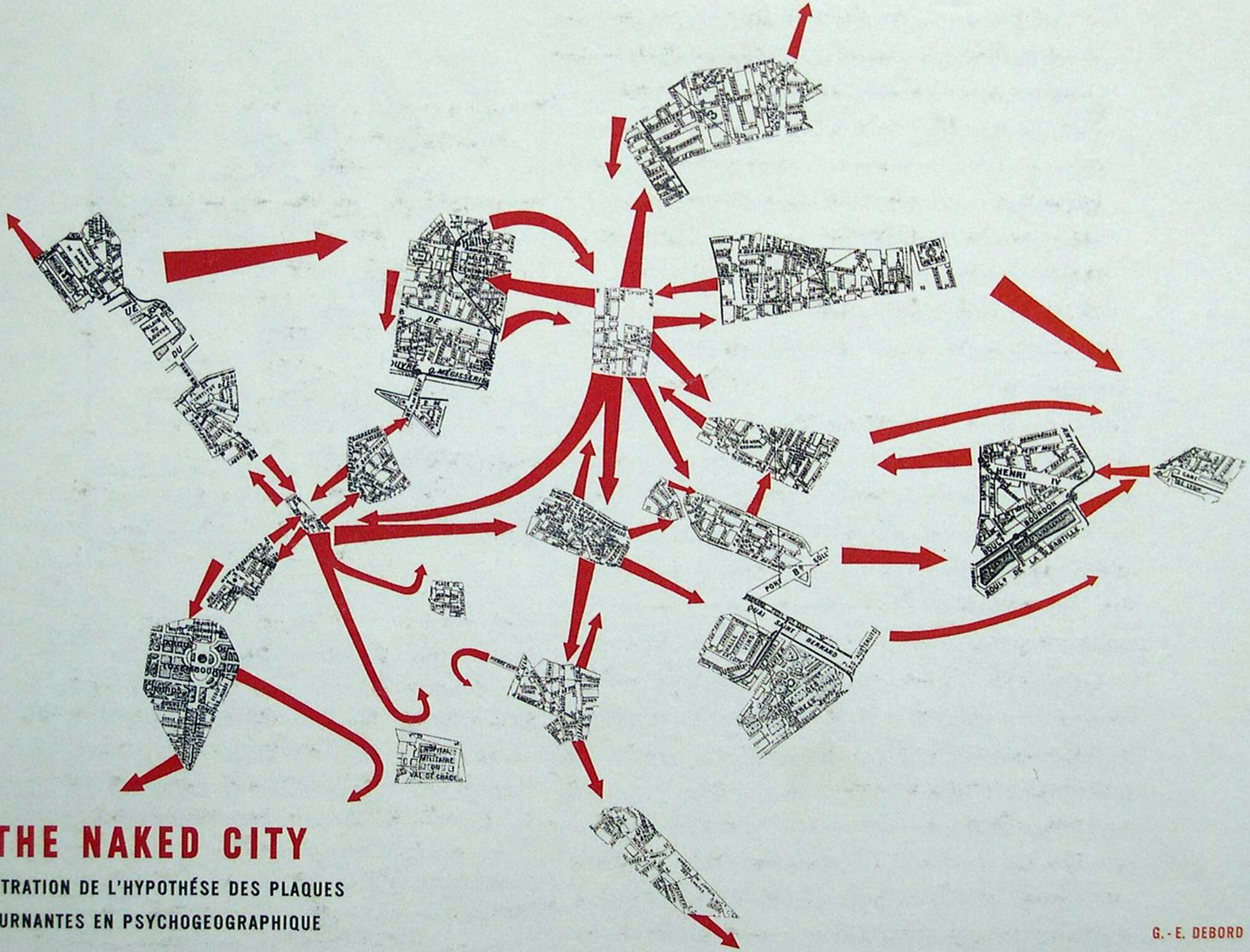


GUIDE PSYCHOGÉOGRAPHIQUE DE PARIS

DISCOURS SUR LES PASSIONS DE L'AMOUR

pentes psychogeographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambriance

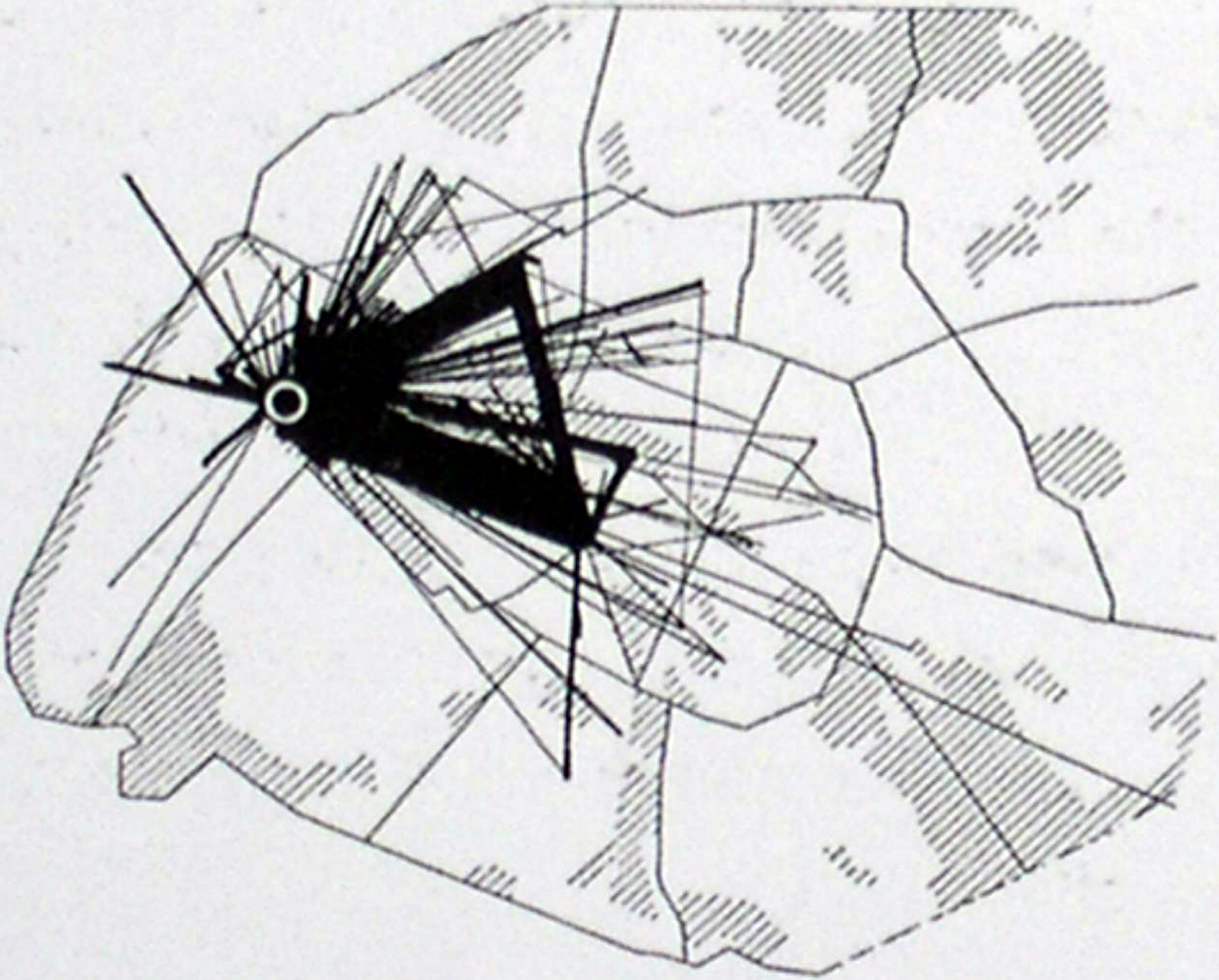
par G.-E. DEBORD



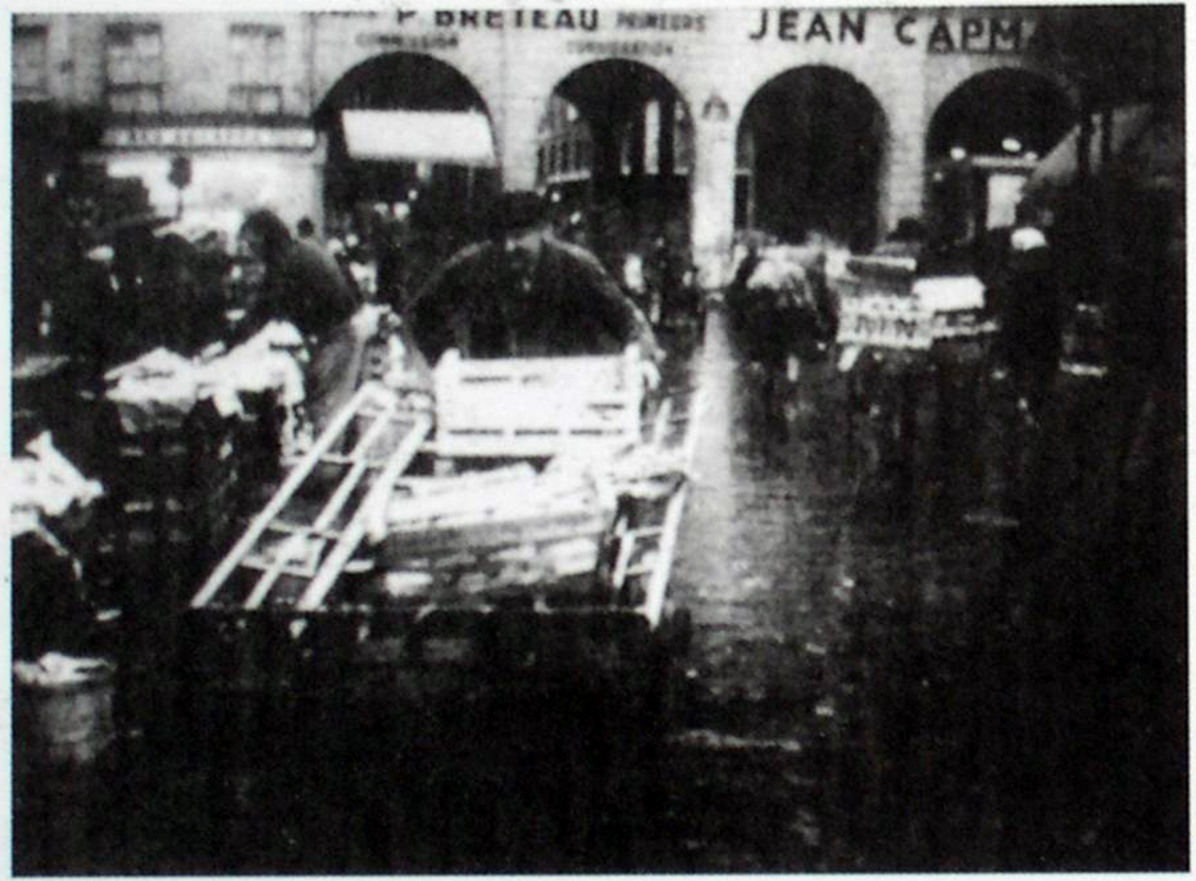
THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÉSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G.-E. DEBORD



Trajet pendant un an d'une jeune fille du XVIe arrondissemen
Le triangle central a pour sommets : le domicile, les leçons de piano et le cours de Sciences politiques
(Etudes de M. Alibert et S. Antoine en 1950


JEAN CAPM

94
24

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps Guy Debord, 1959

UNGE FRU ROSENSTILK

den psykologiske krig om kundens sjæl

er klart schizofren

både til art og forløb

en række hallucinatoriske købedelirier

af vekslende styrke og frekvens

bredet sig patologisk som en præriebrand

en rå spekulation i de ensomme fruers trang

til kærlighedsgaver på supermarkedet

og hos den frie købmand med turn-o-matic

selv jeg, der har en intellektuel baggrund

var ved at blive butiksrotte

i selvbetjeningsbutikernes fristelser

et offer for salgspsykologiens

terrorbalance

jeg fyldte kurven hver gang

kælderen i vort rækkehus var forlængst

blevet fuldpakket

alligevel fortsatte jeg

jeg var for fej til at stjæle

bange for spionspejlene

og det usynlige tv-øje

hver gang jeg kom til kasse

hviskede jeg

må jeg ha lov til

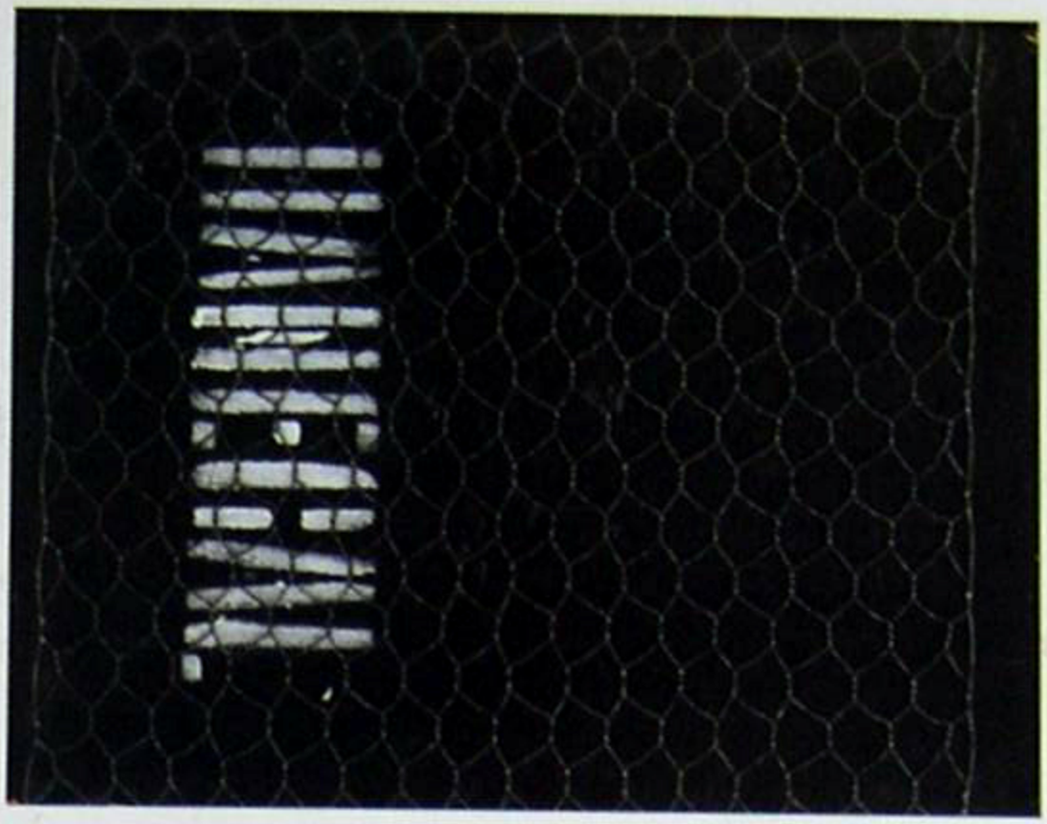
Ilustración de: Illustration from:
Det naturlige smil af Jørgen Nash
Jørgen Nash, 1965

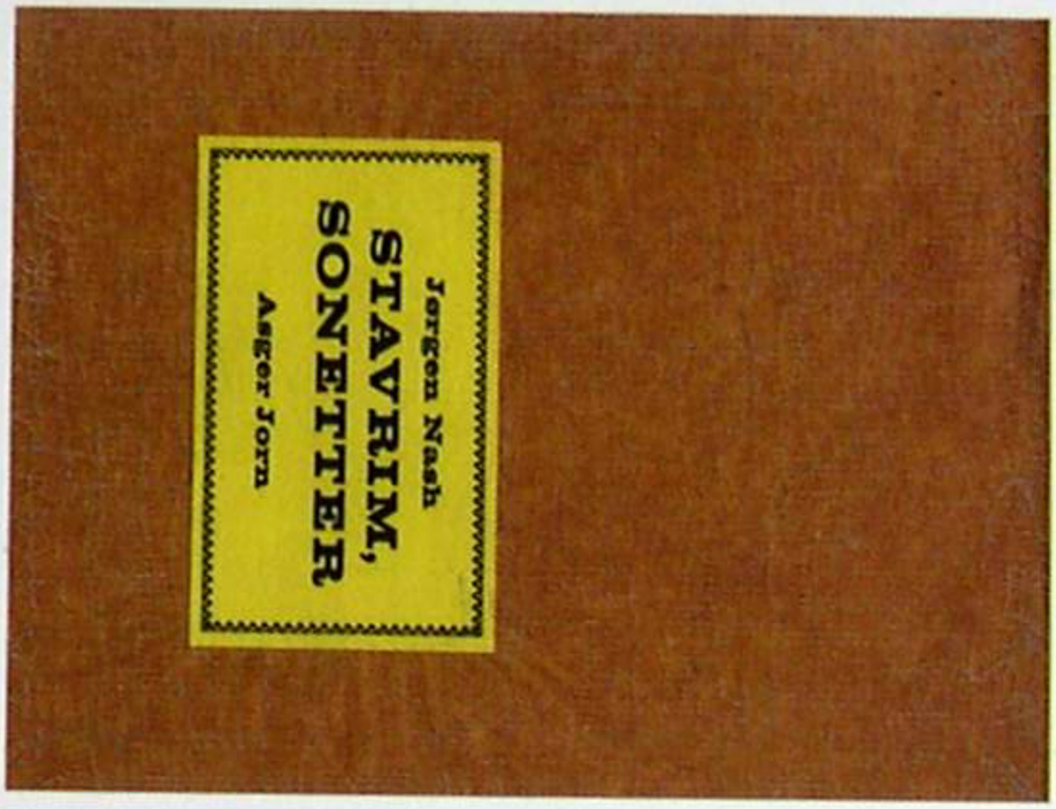
Publicaciones de la Bauhaus Situationniste
Publications of the Bauhaus Situationniste

Hanegal Jørgen Nash. 1961

Stavrim, Sonetter Jørgen Nash. Asger Jorn. 1961

***Draka Bygget* no. 2-3**
J. Nash. K. Lindell. J.J. Thorsen. 1963





I denne transistorsommer eller dagen H
Jørgen Nash. 1967

Byens Køreskole

FRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRANCO*assasine*

Franco assasine Jens Jørgen Thorsen
Situationister i Konsten
Bauhaus Situationniste, 1966

FRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRANCO*assasine*

SITUATIONISTISK INTERNATIONALE

Det gyldne år for Nash

FORDORD TIL NASH

kan man høre et billede og se en lyd tone frem i
en bog eller existerer der bare rene se-digte og
rene høre-digte i nogle år har jeg forsøgt at blan
de kortene overskride grænserne så det i det
ene øjeblik blev visuel lyrik det andet øjeblik
co-ritusdigte og i det tredje øjeblik [redacted] konkret
decollage-poesi uuuuu

det naturlige smil indeholder ting som faktisk
begyndte i 1960 under samarbejdet med as
ger jorn med *stavrim, sonetter* men mine ny
digte rummer også forskellige banale anti-
autoritære situationer og temaer fra mine tidlige
re digterier i modsætning til popkunsten der er
»uengageret positiv« vil jeg ikke bruge et stof
som reklamen og massemediernes kulørte hjerne-
vask til at glorificere det bestående samfund men
tværtimod satirisere over forbrugerismen kon-
formismen perfektionismen situationismen turis
men nashismen og alle umyndiggørende status
symboler uuuuuuhhhhhhh

de svenske digte i bogen er lavet til *det gåtfulla*
leendets kavalkad en decollagefilm i farve om det
konfektionerede menneske som jeg gjorde nu i
foråret sammen med fotograf sture johannesson
motorstop startvanskeligheder eller svigtende a
cceleration alt afhænger af mine kære læseres
følsomme tændingssystem

drakabygget i juli
POETEN & REMINGTON

1964

Det naturlige smil
af Jørgen Nash
Jørgen Nash. 1965

Pas de puissance - Imagination Asger Jorn, 1968
Stedelijk Museum, Amsterdam

Brisez le cadre Asger Jorn, 1968
Stedelijk Museum, Amsterdam

VIVE LA REVOLUTION PASIONÉ

DE L'INTELLIGENCE CREATIVE

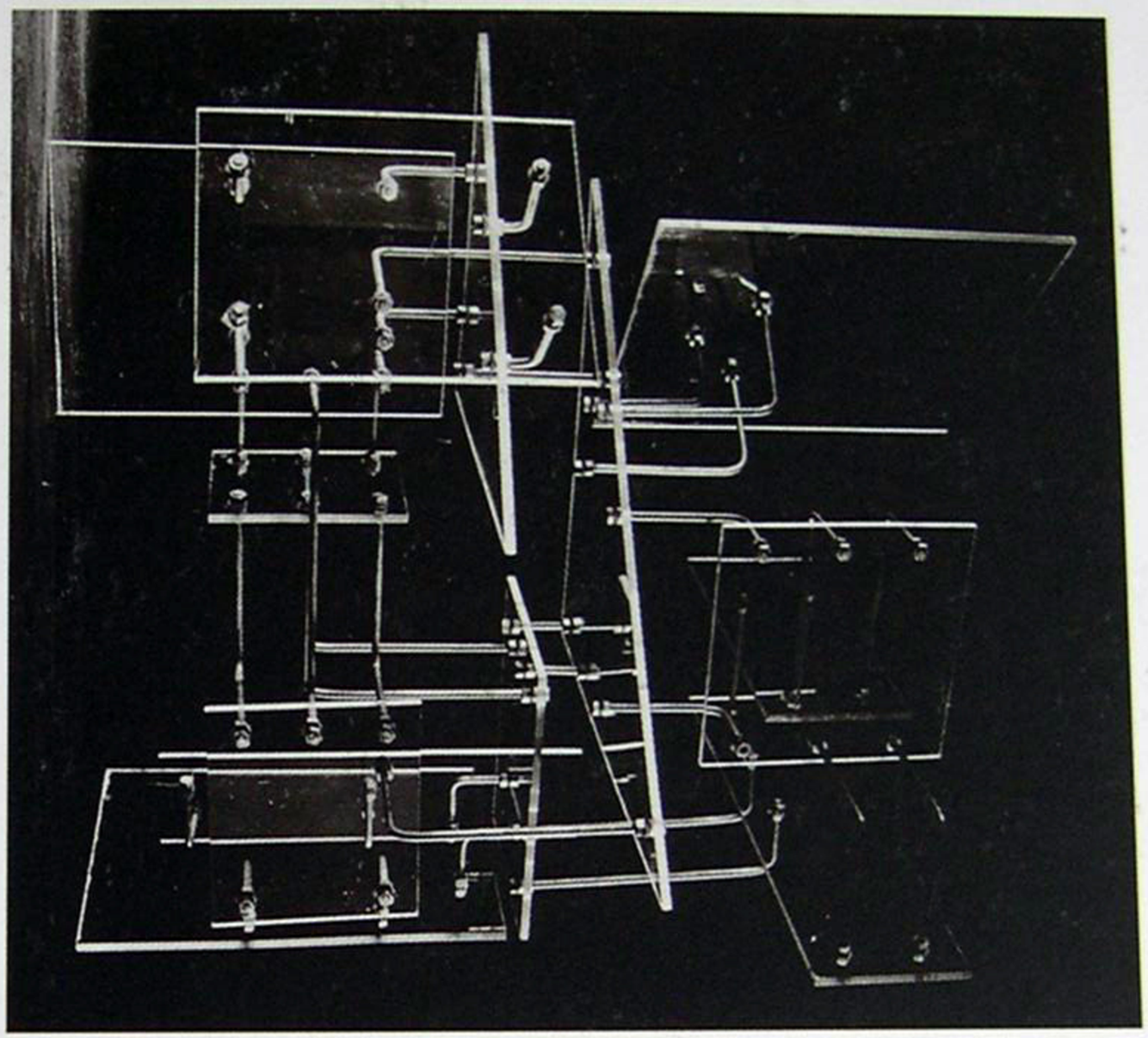
JORN '68

Vive la révolution passioné Asger Jorn. 1968
Stedelijk Museum. Amsterdam

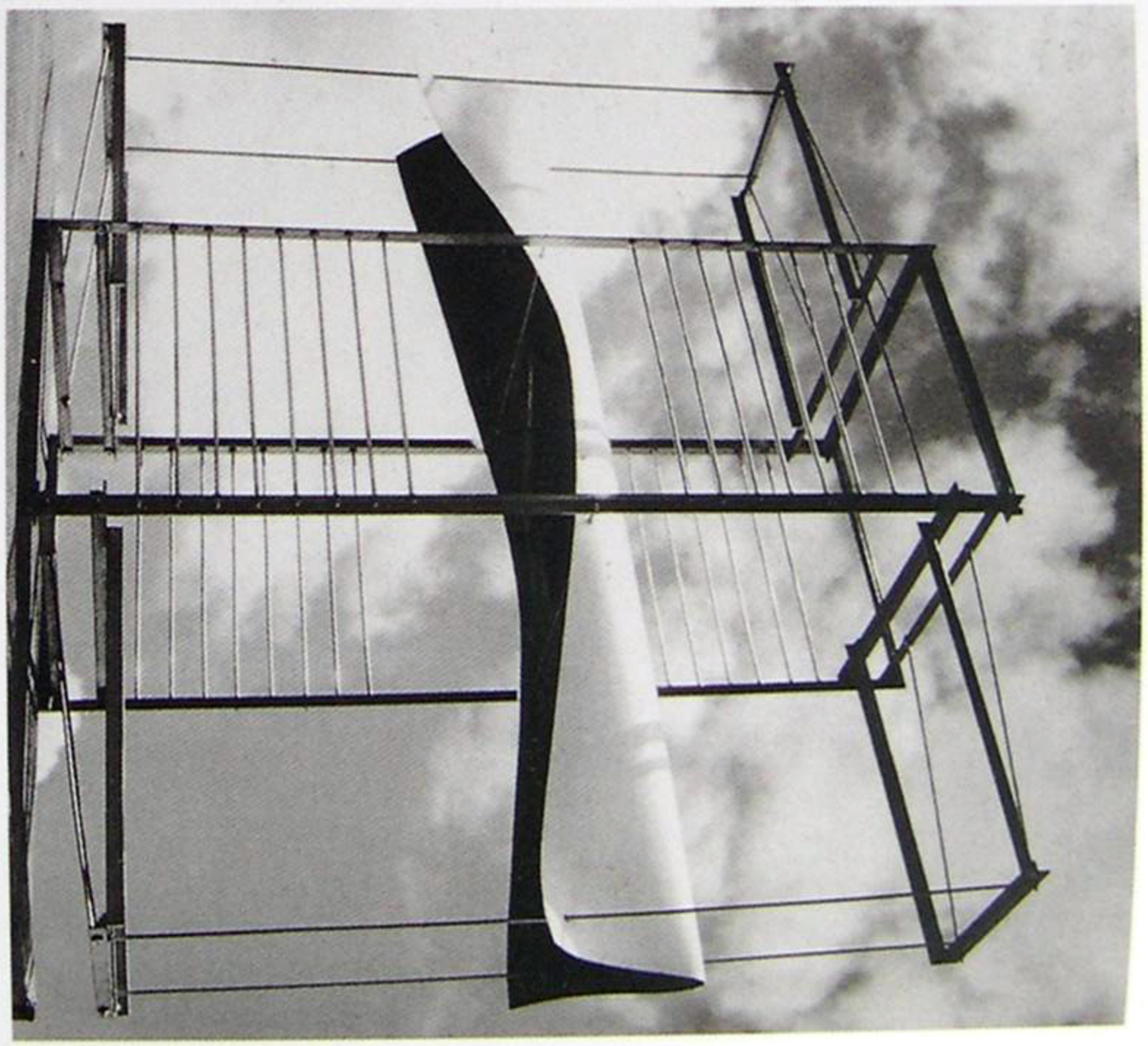
Aíd.os etudiants Asger Jorn. 1968
Stedelijk Museum. Amsterdam

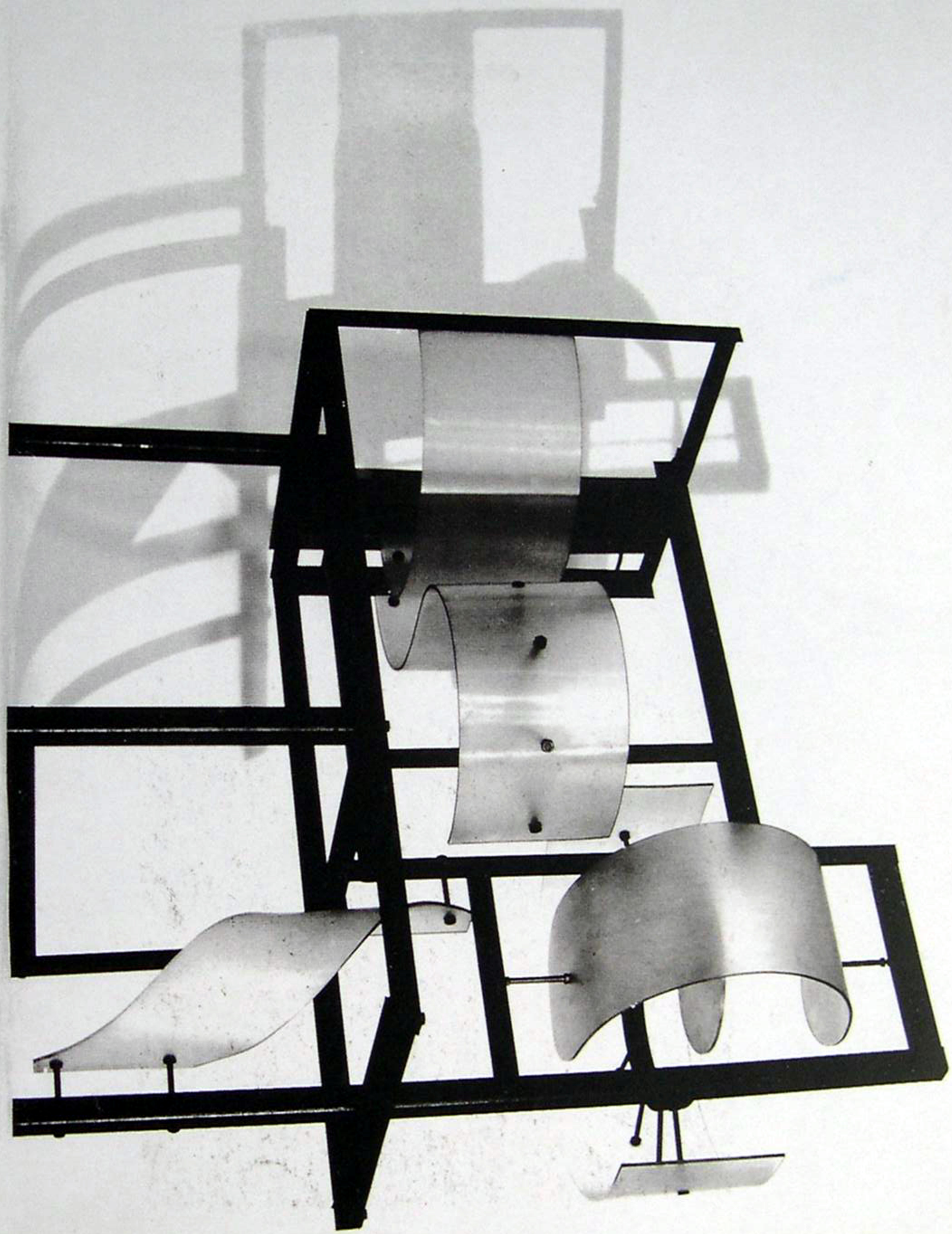
Constant en su taller. Constant in his studio
Photo courtesy of the artist

Construcción con planos transparentes
Structure with transparent planes
Constant, 1954
Photo courtesy of the artist



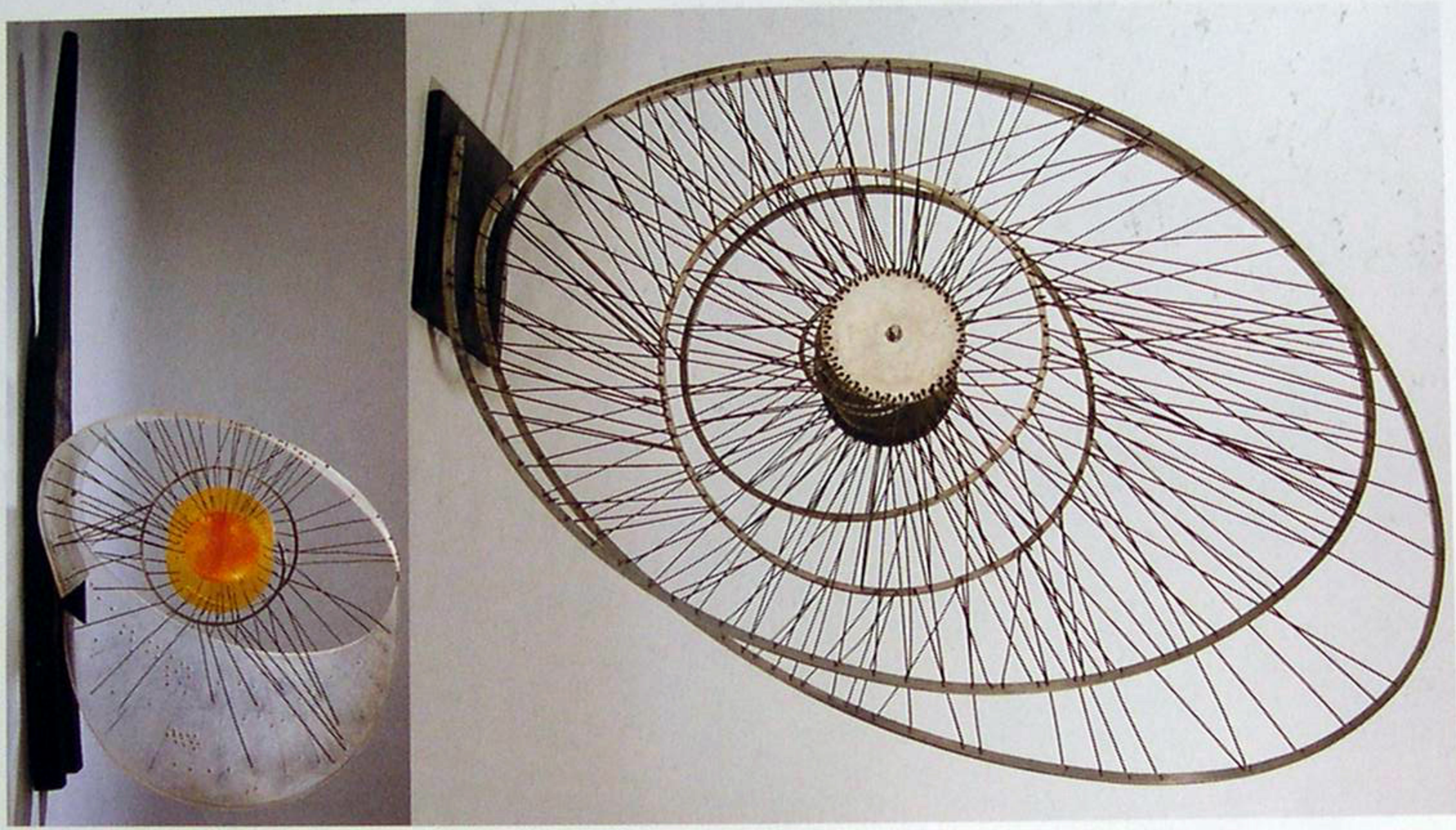
Construcción con cubierta doblada
Structure with folded roof
Constant, 1955
Photo courtesy of the artist



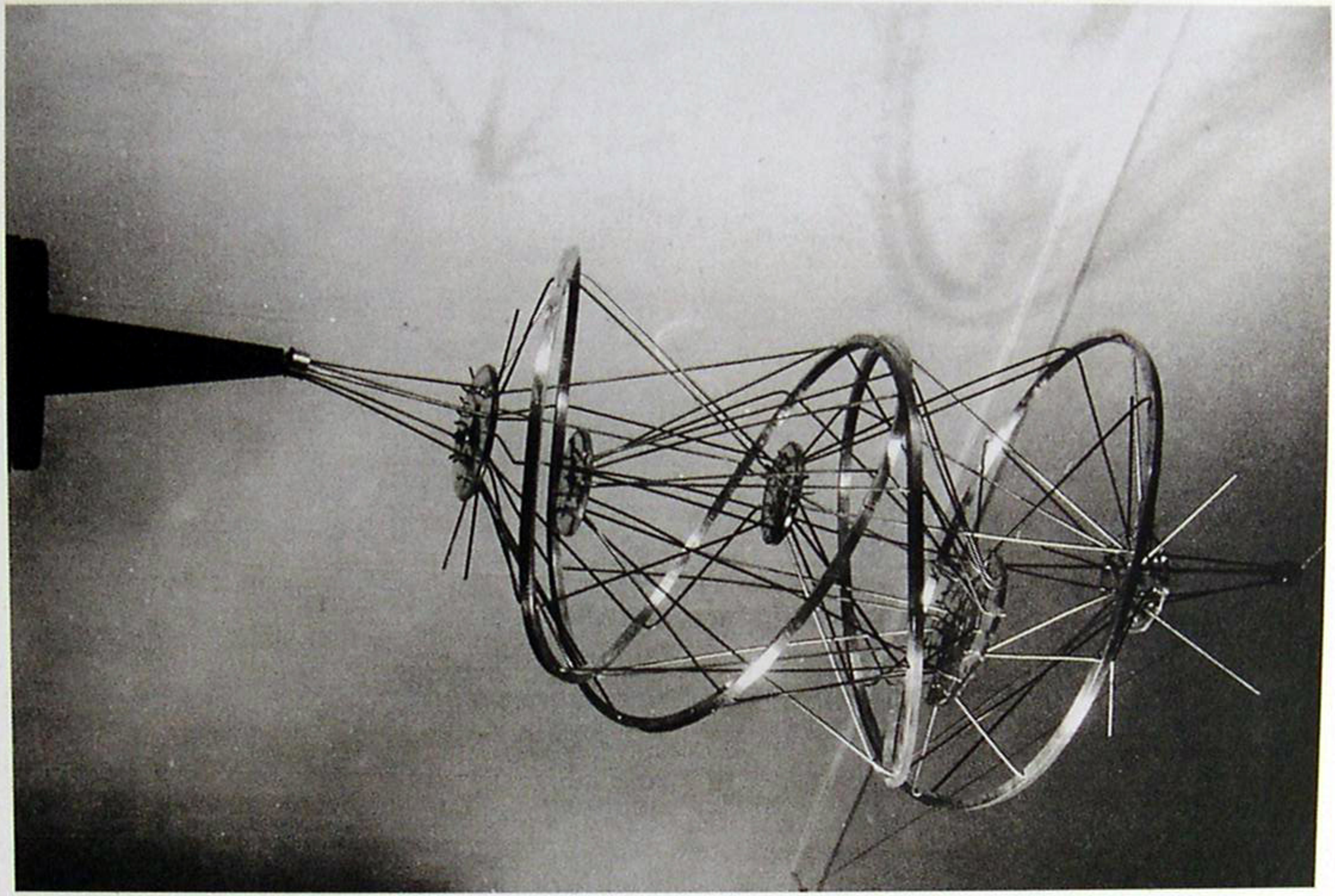


Constructie met gebogen vlakken
Constant, 1954
[Construcción con planos curvos. Structure with curved planes]
Photo courtesy of the artist

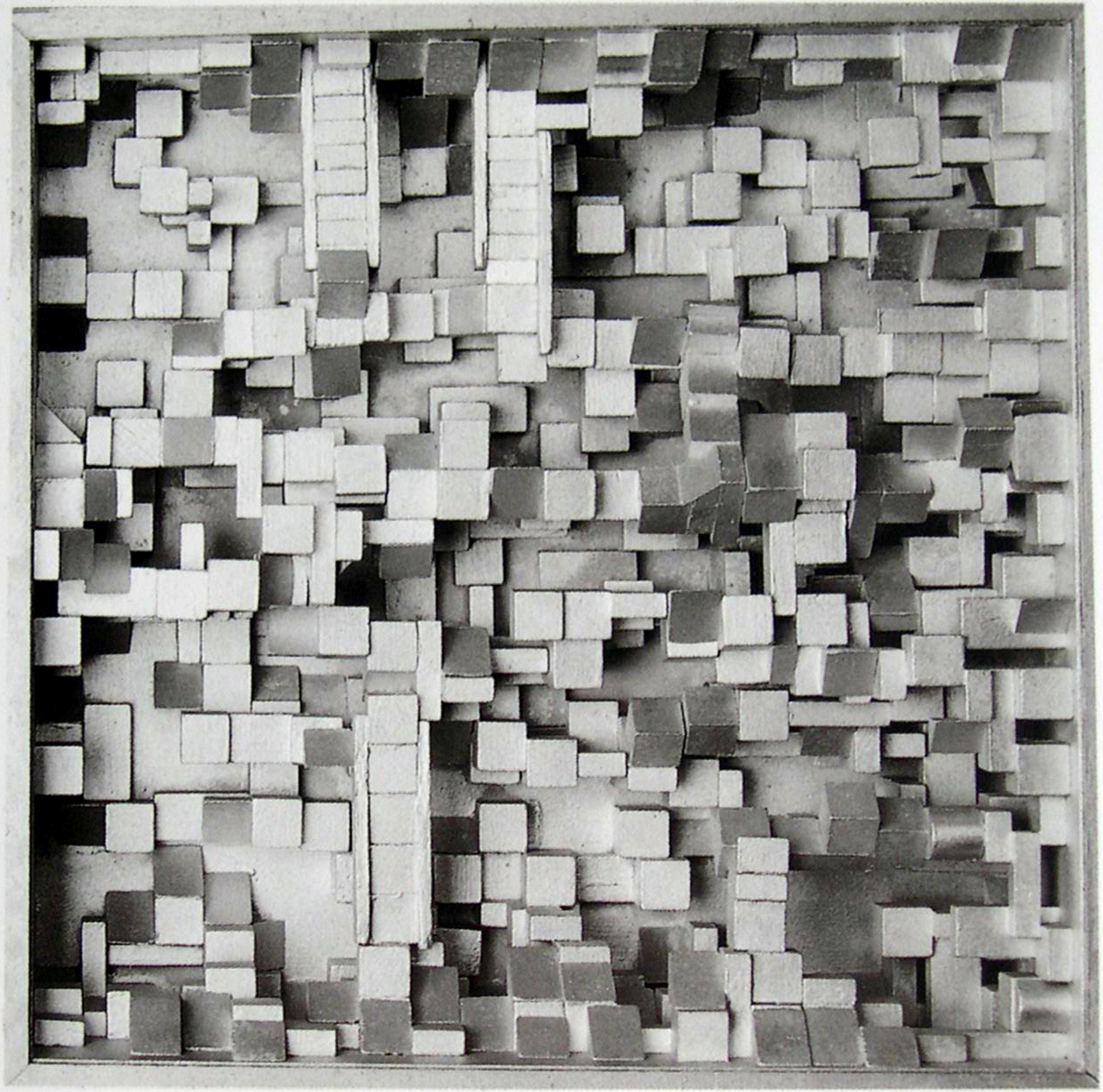
Het Zonneschip
Constant, 1956
[Recipiente solar. Sunvessel]
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum



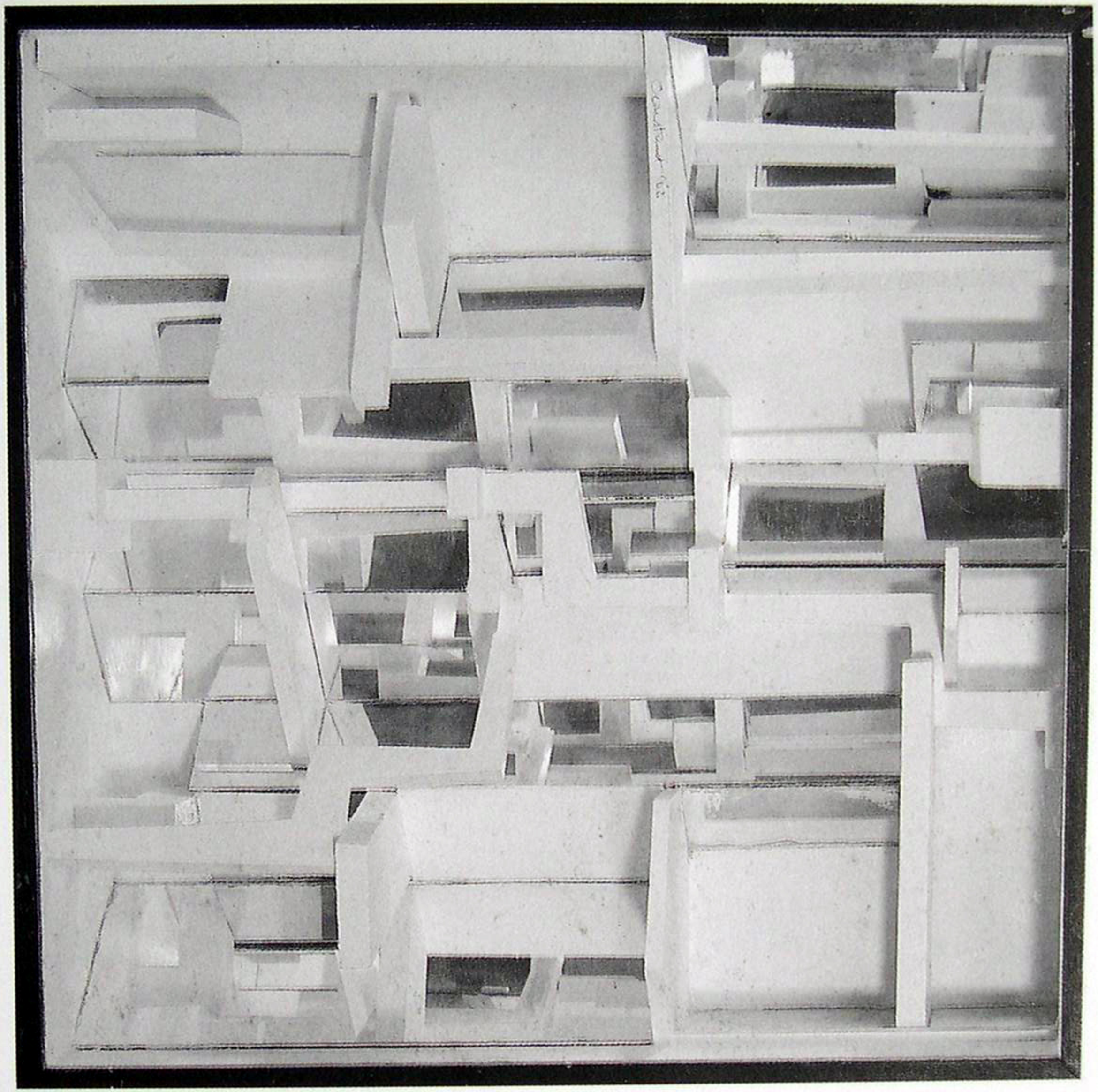
Nébuleuse mécanique
Constant, 1958
Haags Gemeentemuseum



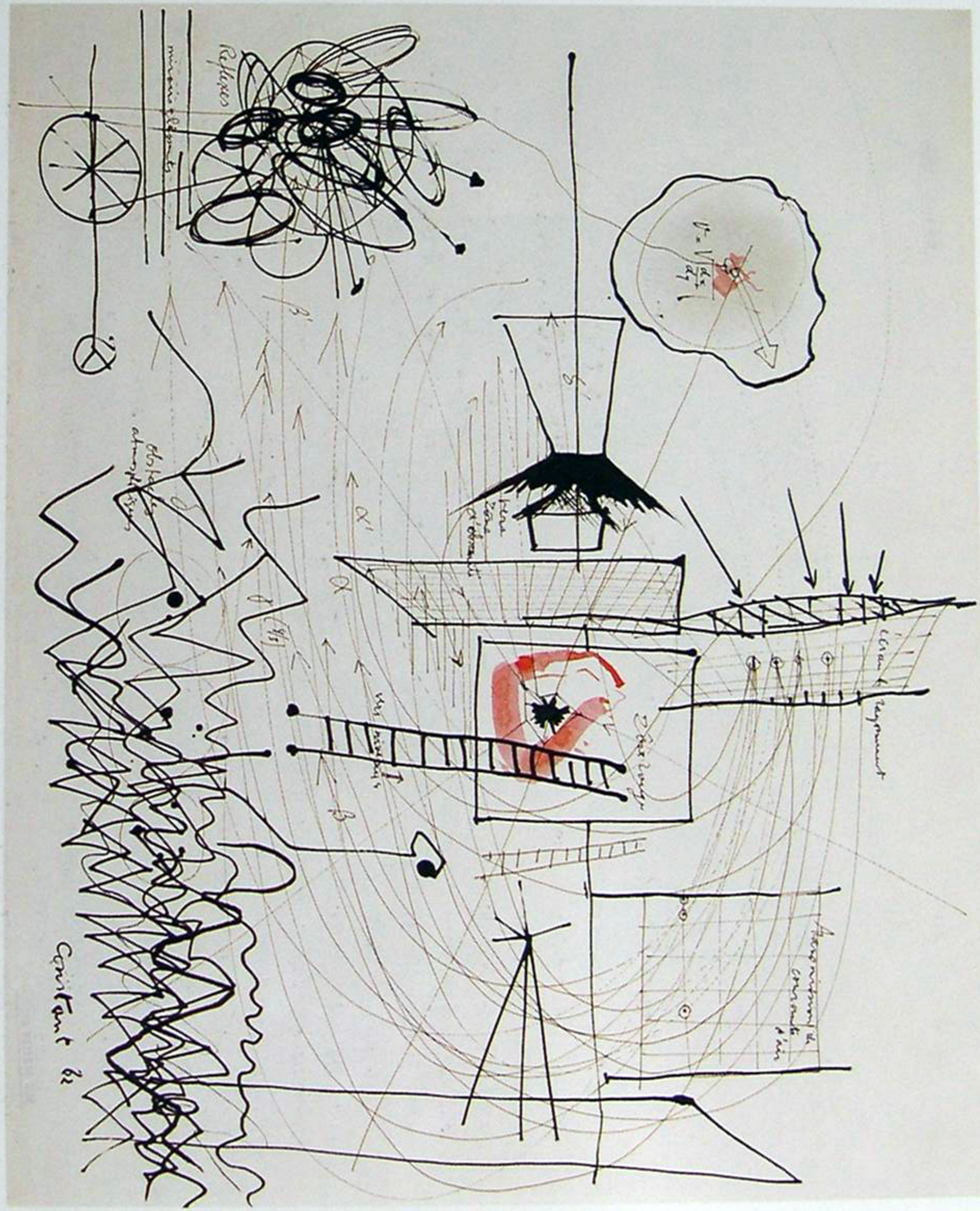
Composición espiral suspendida
Suspended spiral composition
Constant. 1958
Photo courtesy of the artist



Diorama III Constant, 1964
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum

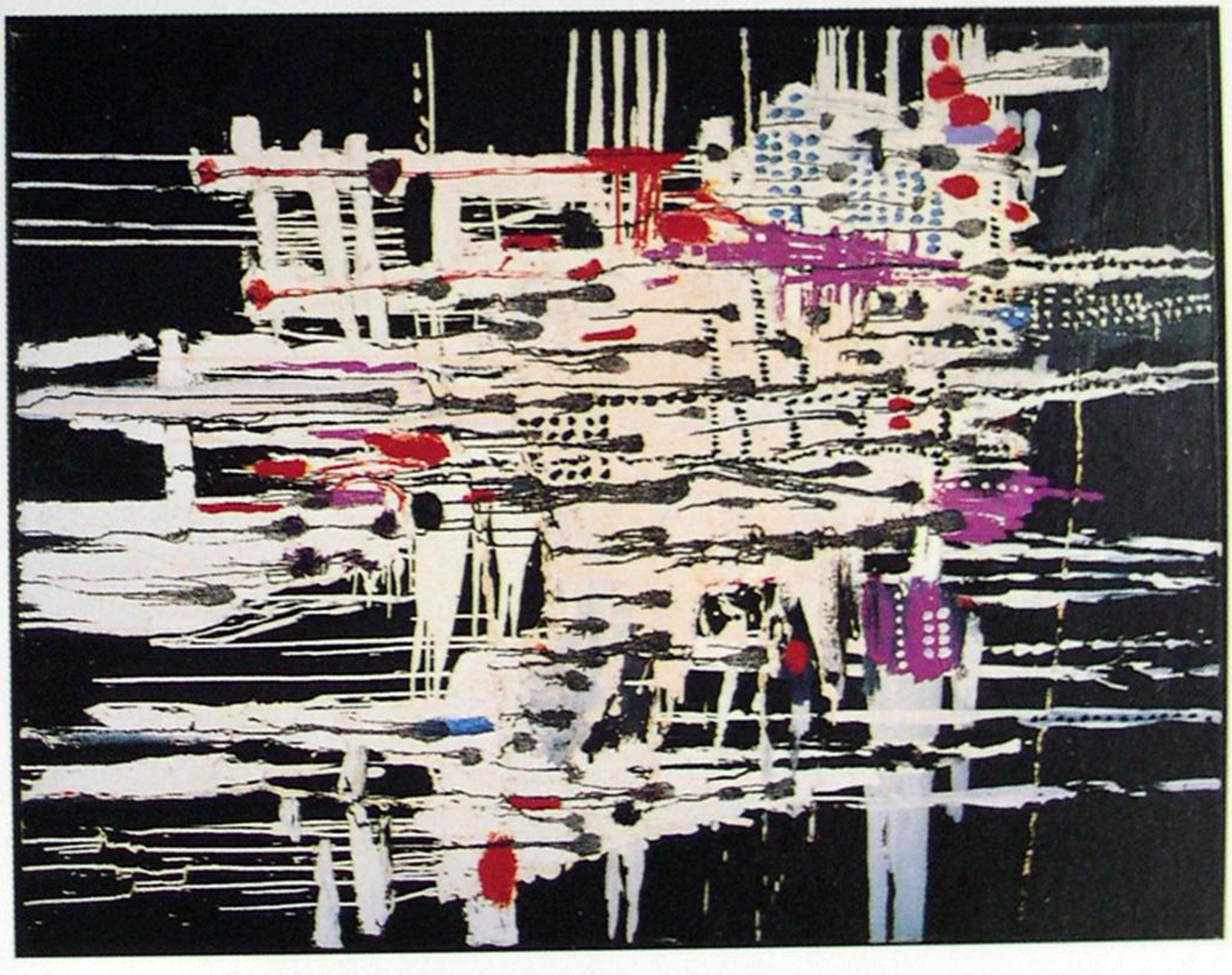


Diorama II Constant, 1964
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum

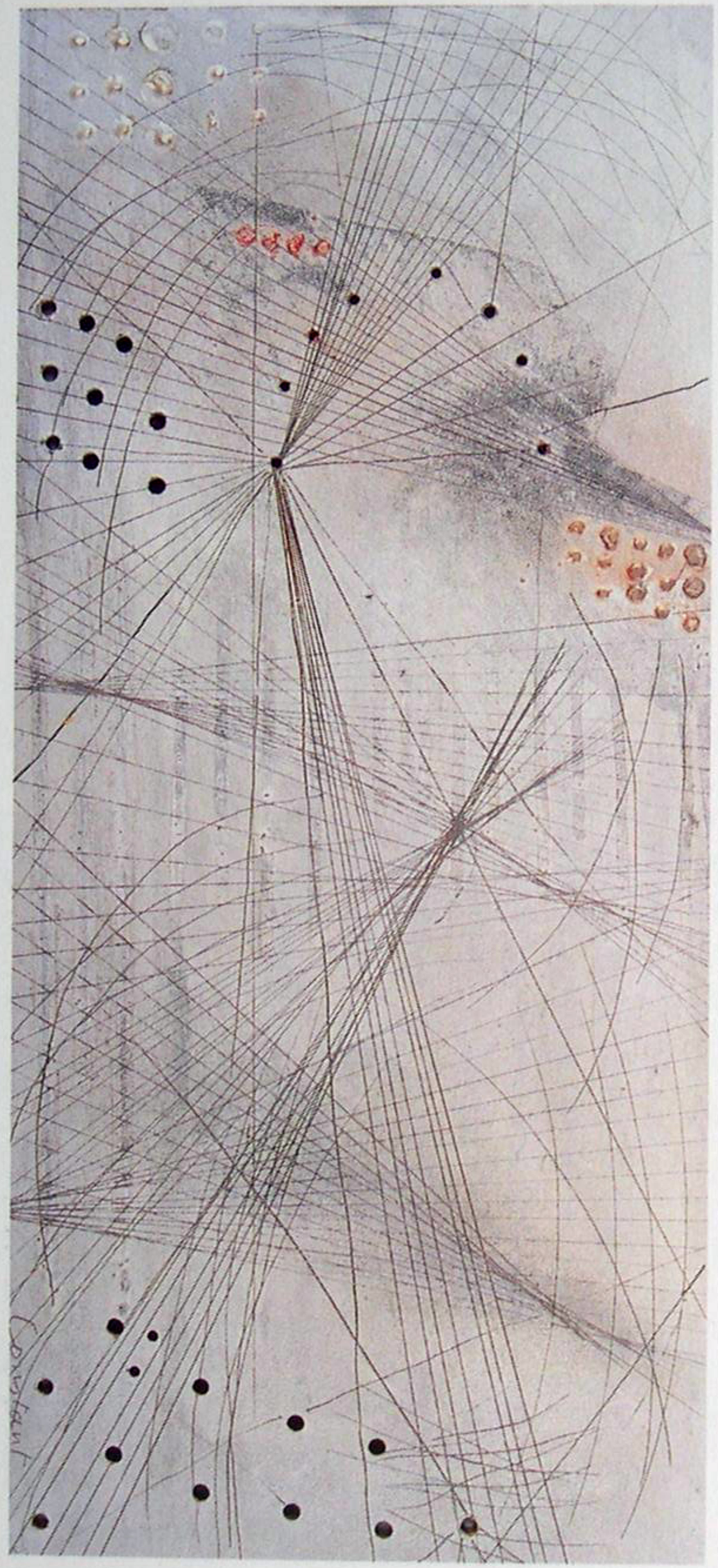


Labyratoire Constant, 1962
Haags Gemeentemuseum

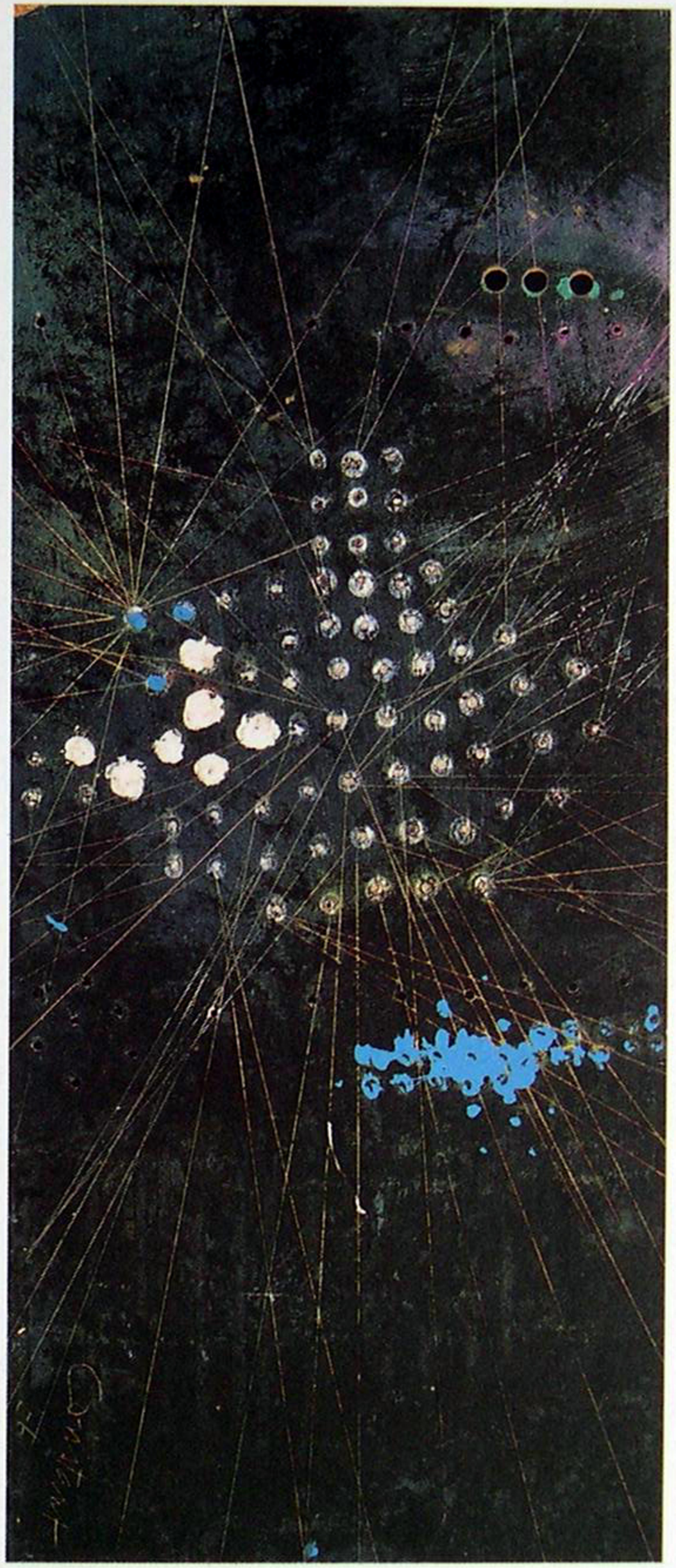
Paysage lunaire Constant, 1956
Photo courtesy of the artist



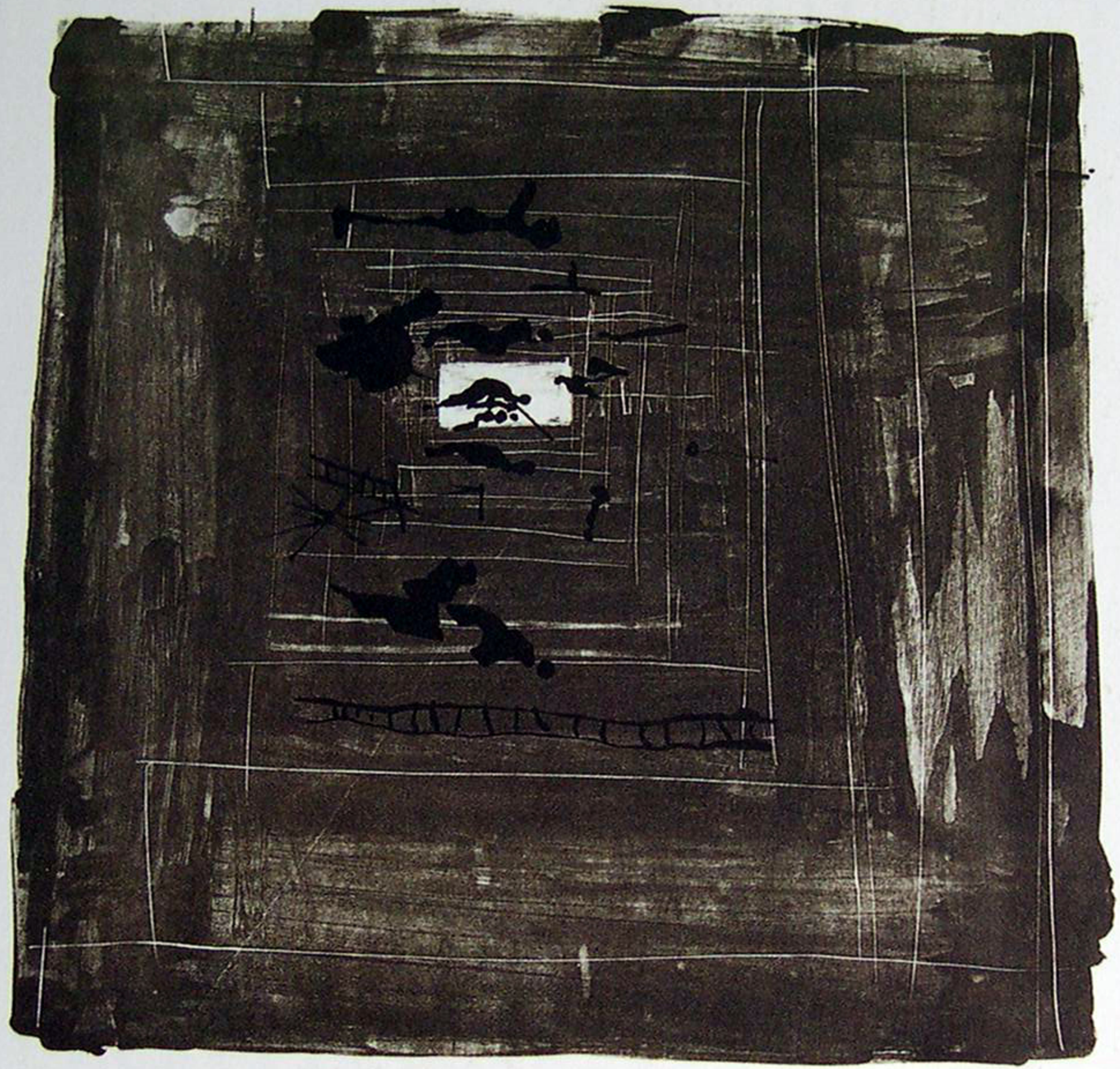
La ville négée Constant, 1956
Photo courtesy of the artist



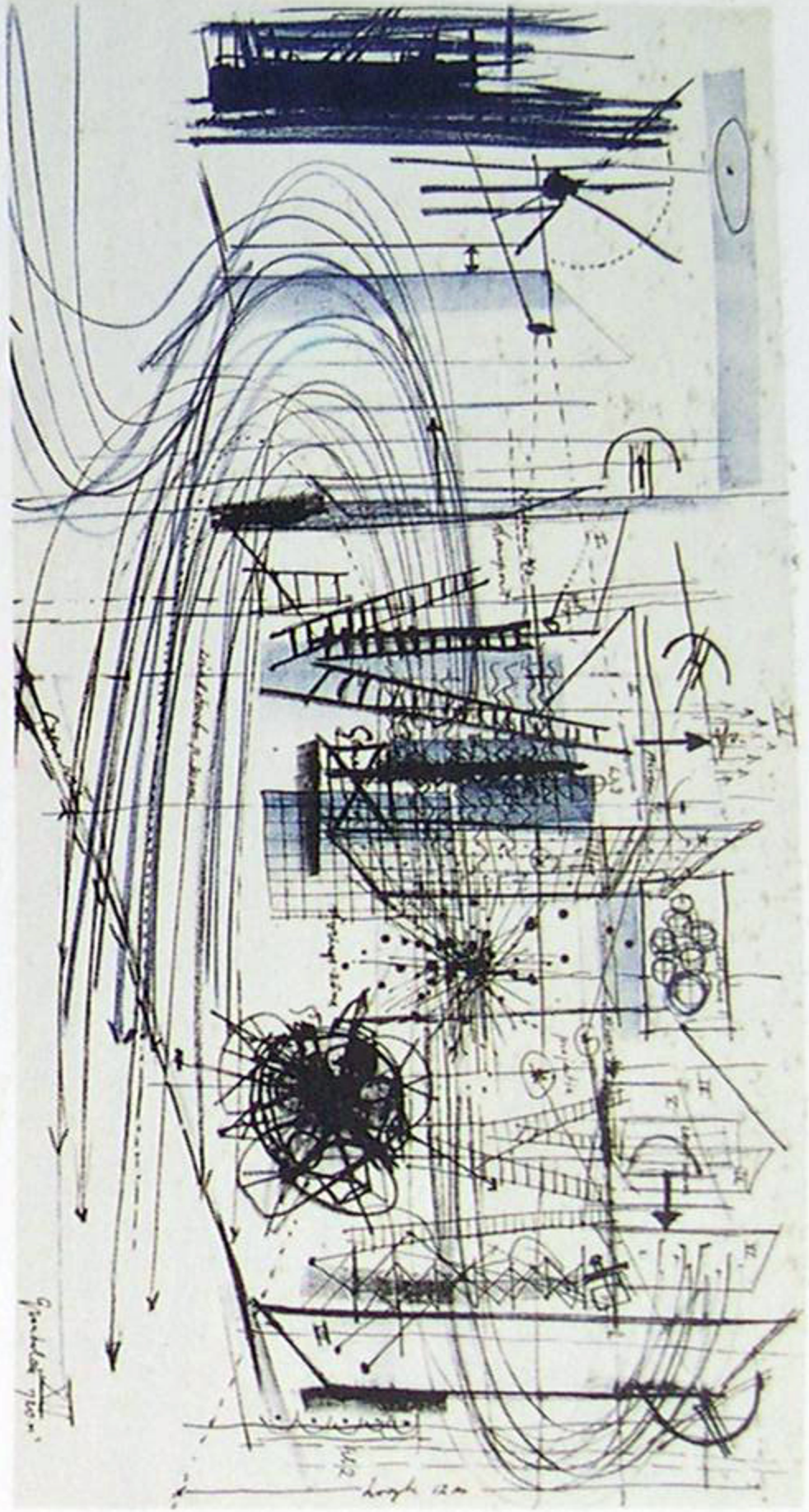
Structures dans l'espace
Constant, 1958
Photo courtesy of the artist

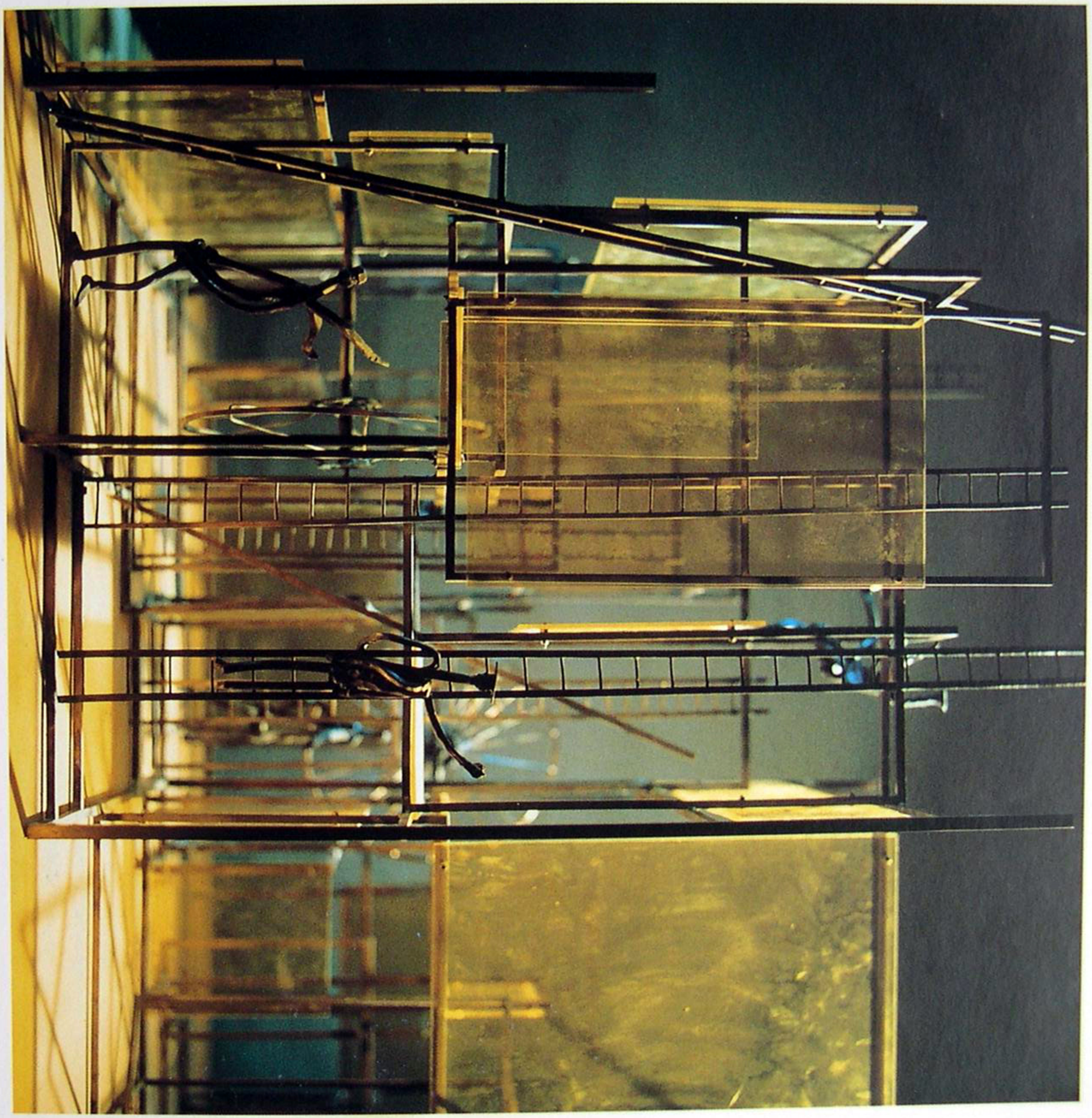


Paysage cosmique
Constant, 1956
Photo courtesy of the artist

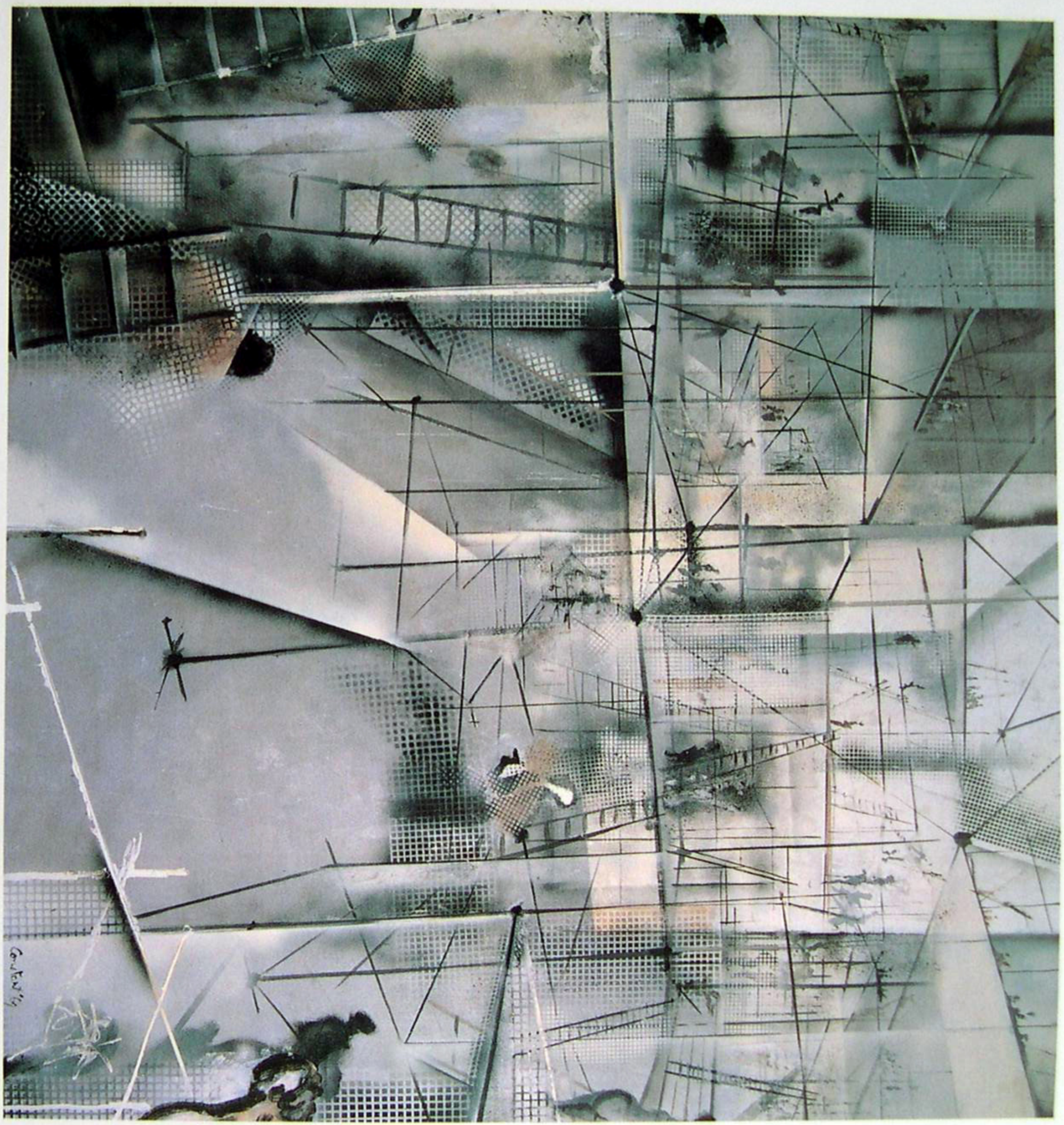


New Babylon
Constant, 1963
Serie de litografías
Series of lithographs



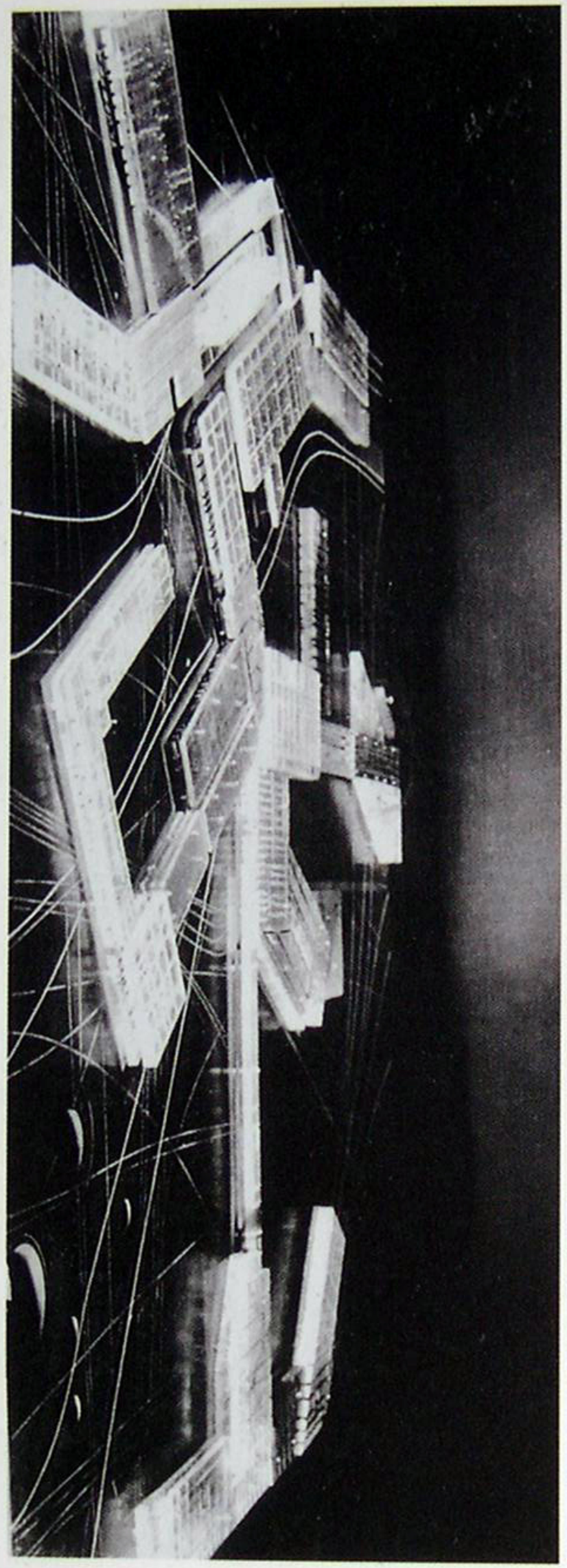


Leiterlabyrinth
Constant, 1967
[Laberinto de escaleras
Ladder labyrinth]
Wilhelm Lehmbruck Museum
Duisburg
Photo courtesy of the artist

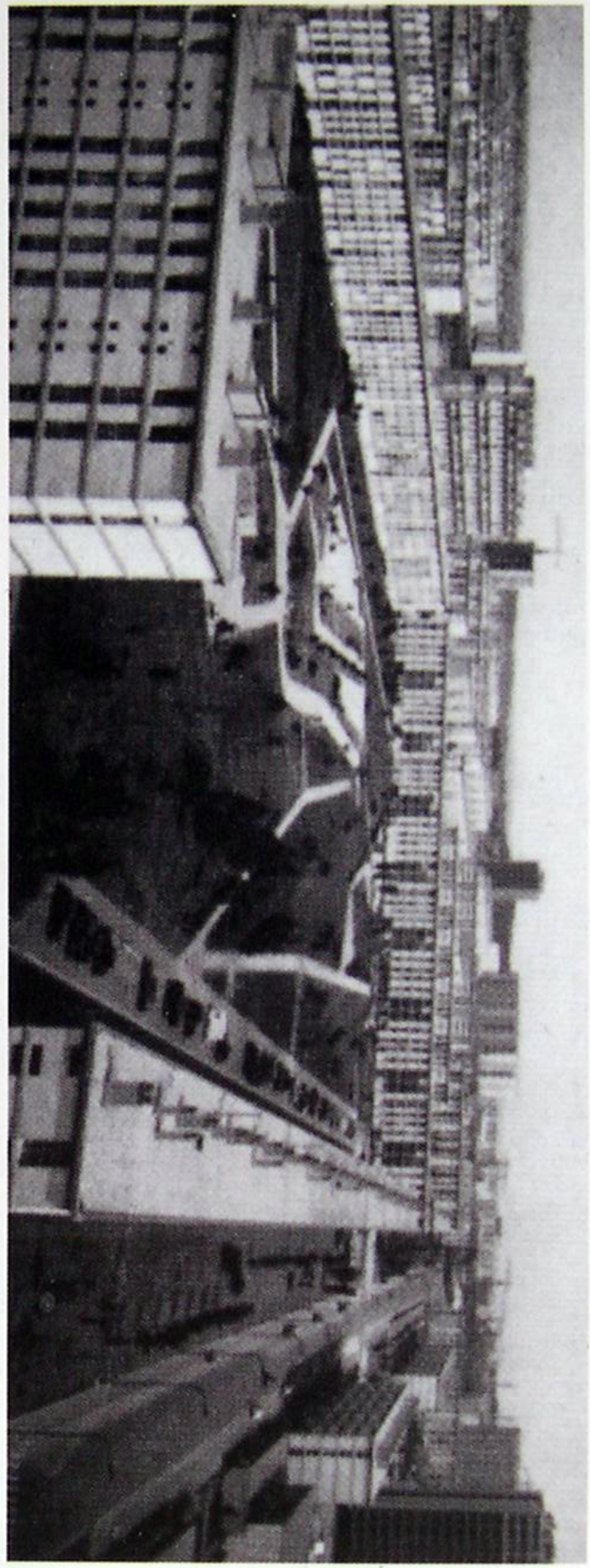


Ode à l'Odéon Constant, 1969
Col. Constant
Haags Gemeentemuseum

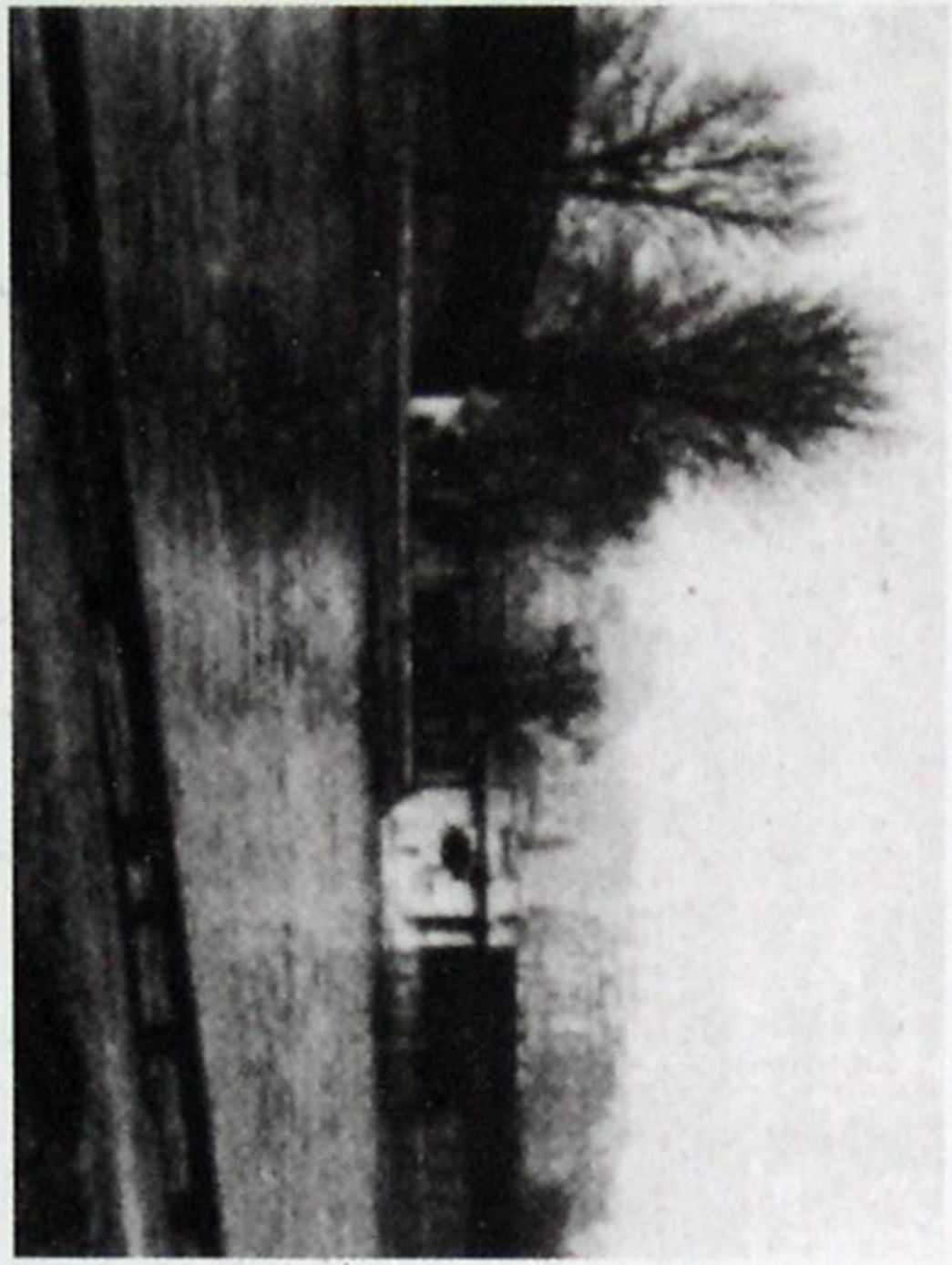
Terrain vague Constant, 1973
Haags Gemeentemuseum



Groep sectoren Constant, 1959
[Sectores agrupados. Group of sectors]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

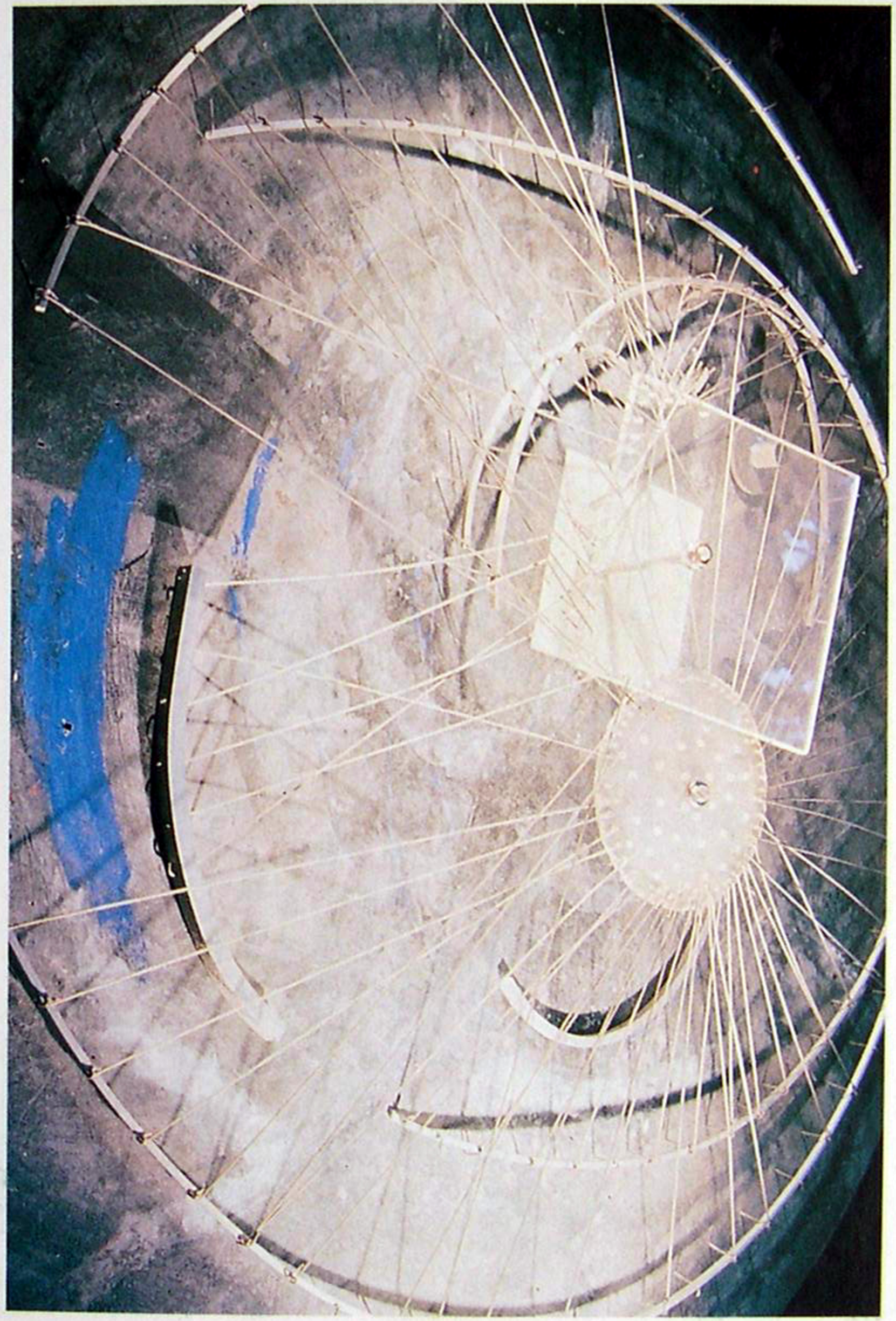


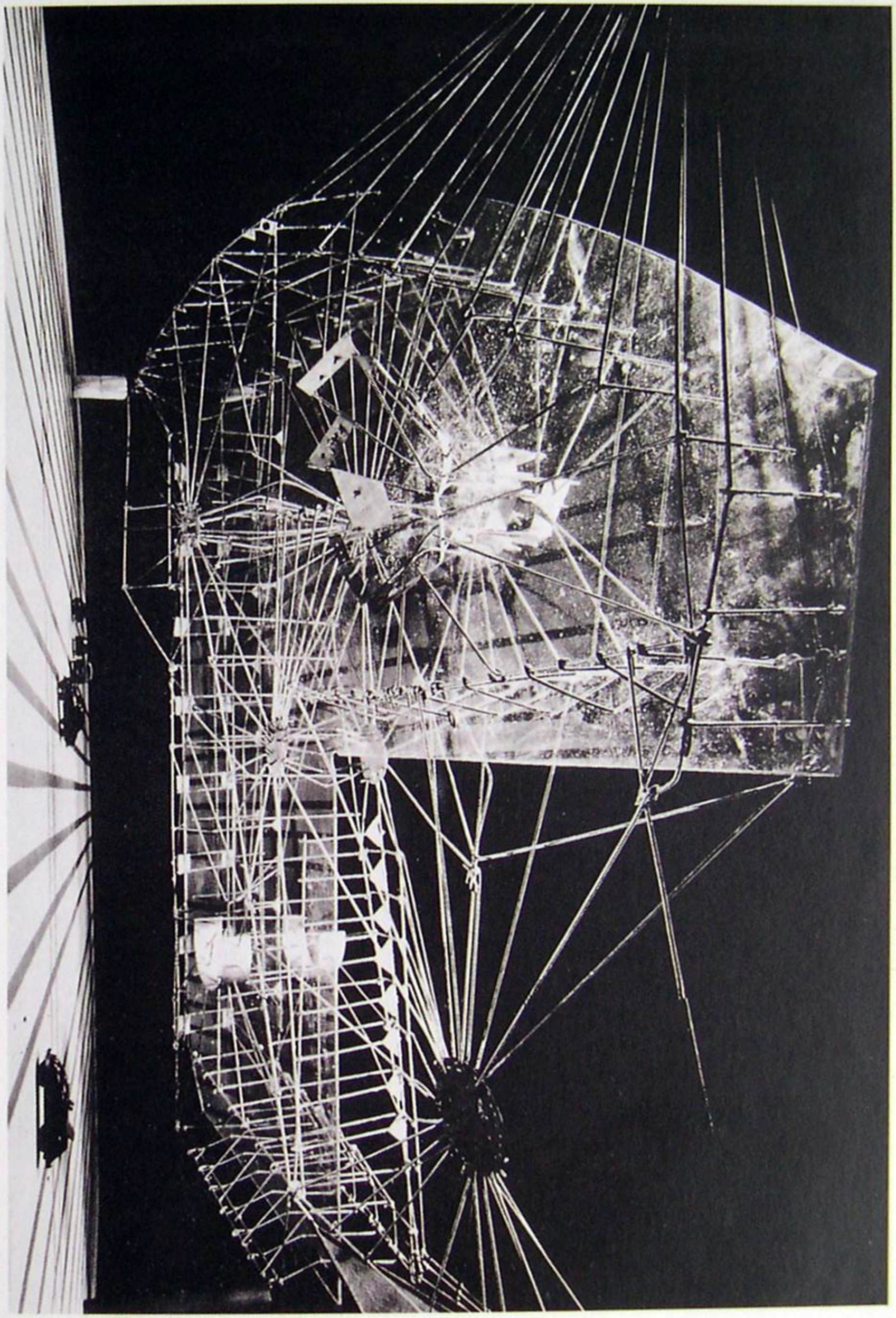
La nature captive
Internationale Situationniste no. 9, p. 11



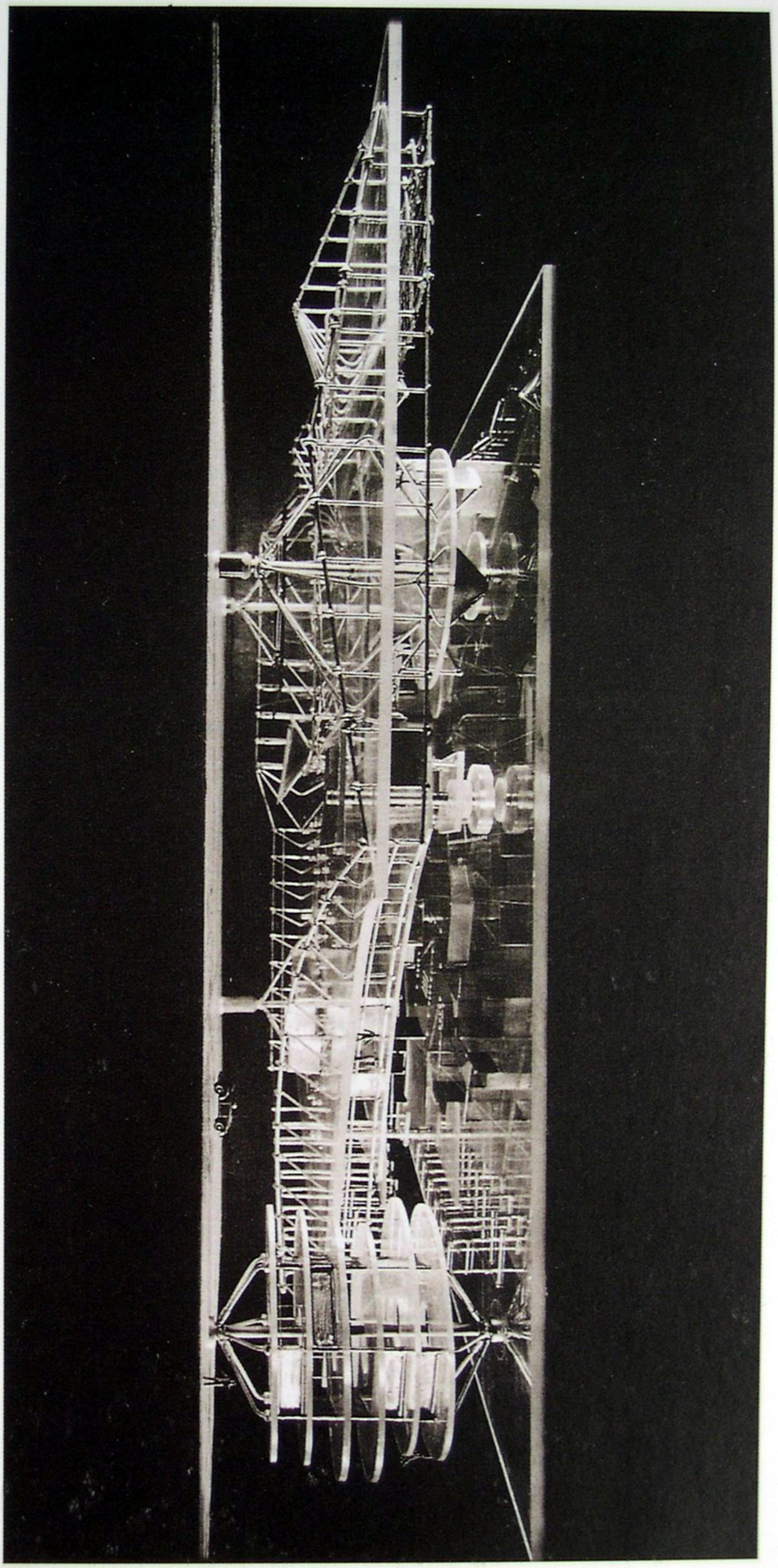
Emplazamiento para una casa de uso situacionista
Site for a house for situationist uses
Internationale Situationniste no.3

Ontwerp voor een Zigeunerkamp Constant, 1958
[Maqueta para un campamento de gitanos
Model for a gypsy camp]
Haags Gemeentemuseum. Photo courtesy of the artist



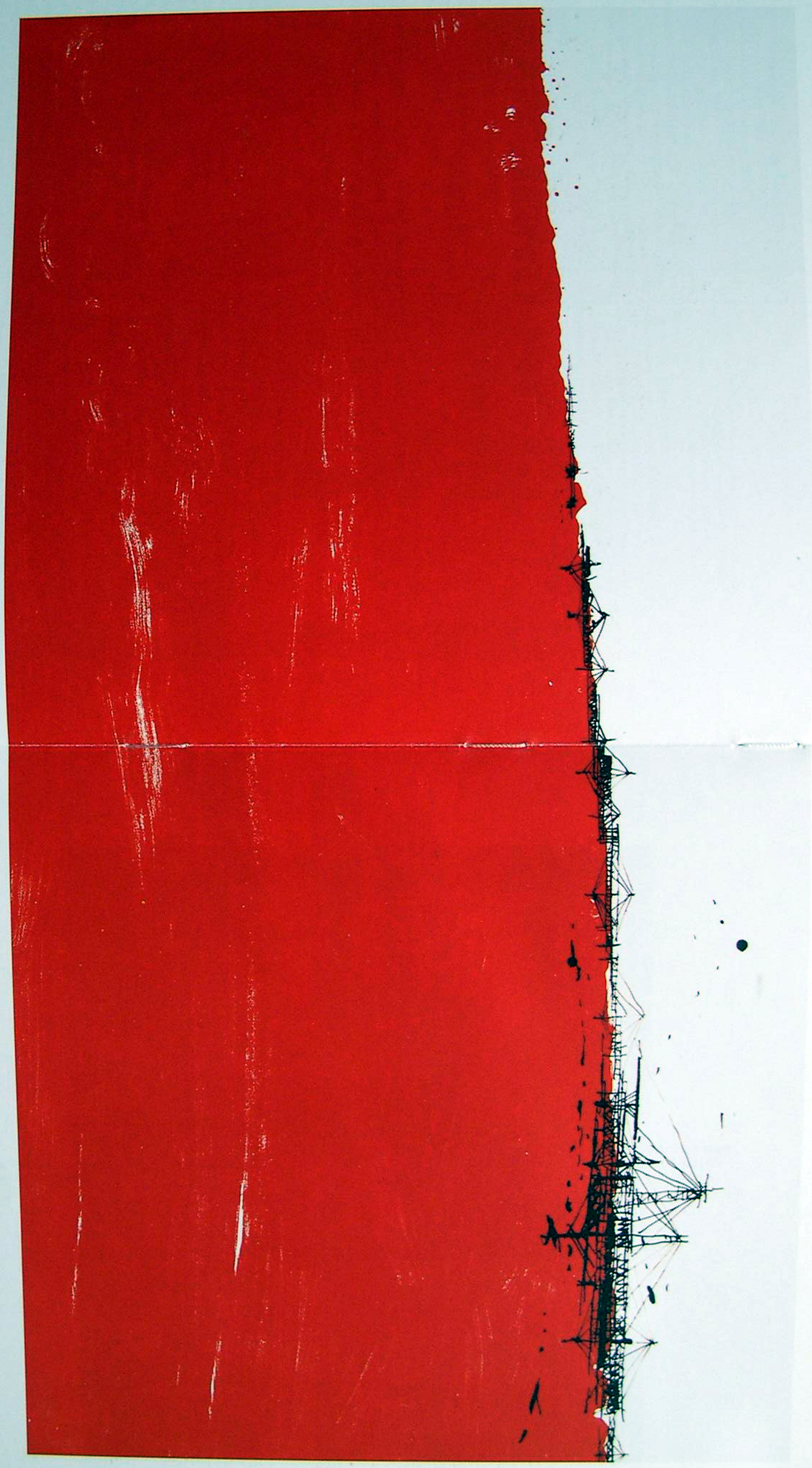


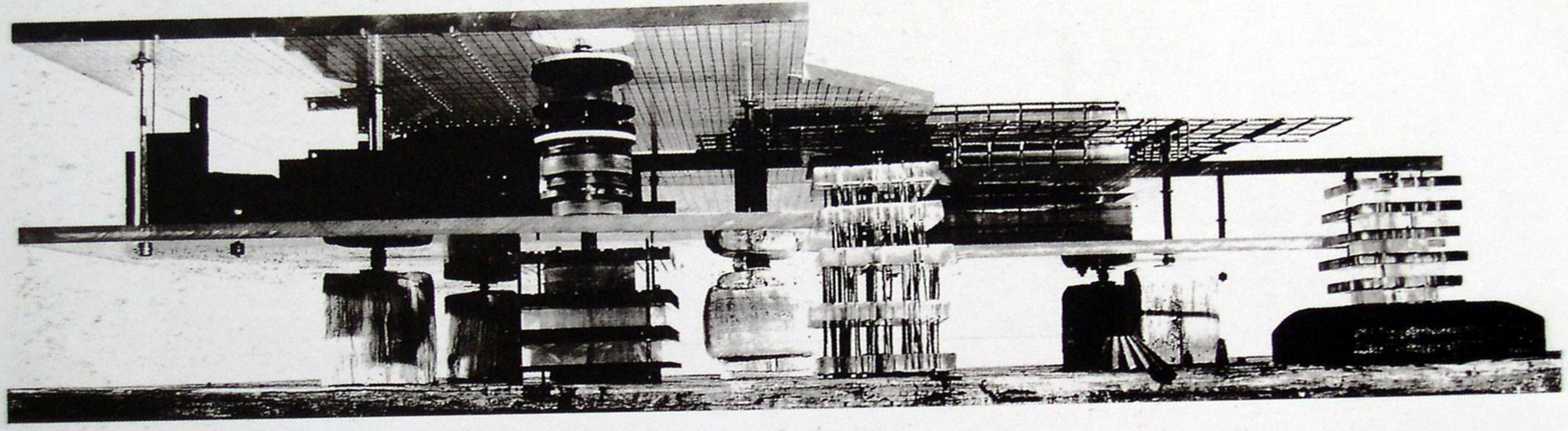
Gele sector Constant, 1958
[Sector amarillo, Yellow sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

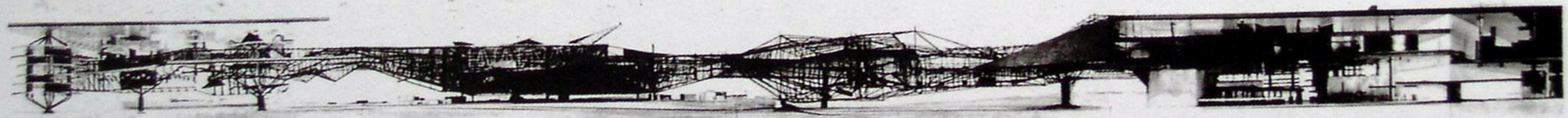


Gele sector Constant, 1958
[Sector amarillo. Yellow sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist

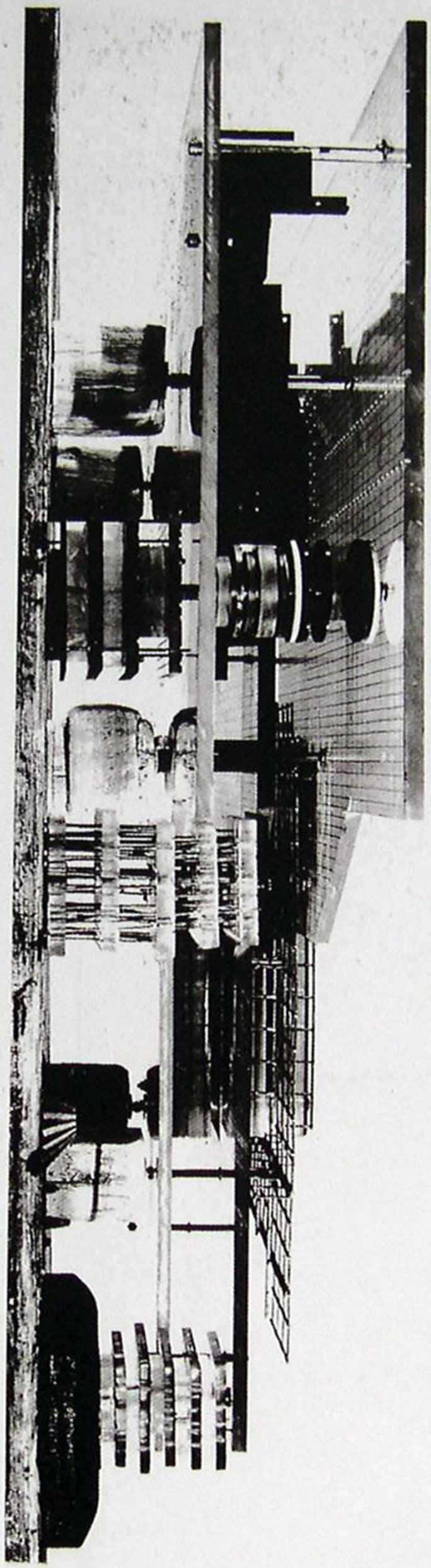
New Babylon Constant. 1963
Litografía. Lythograph



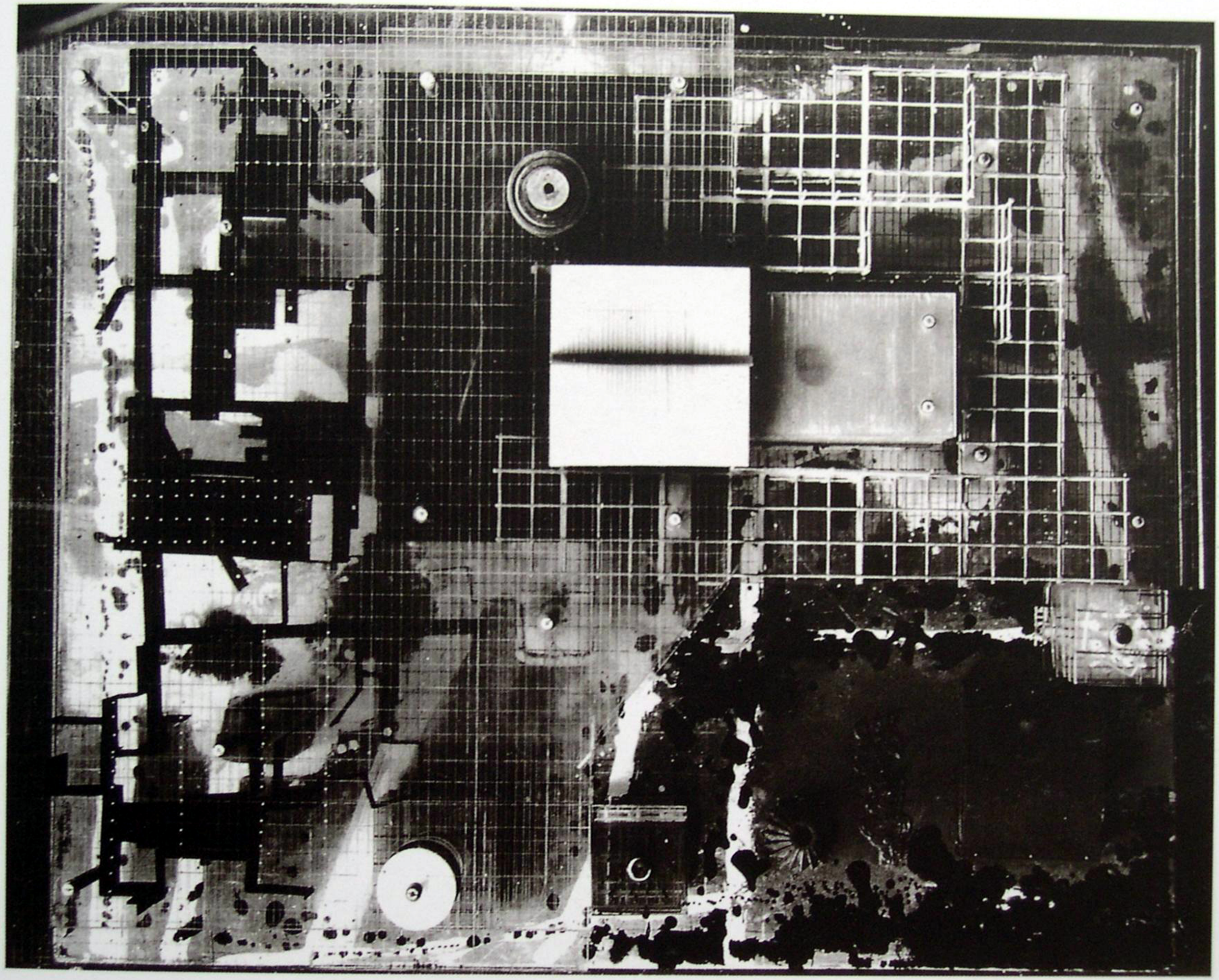




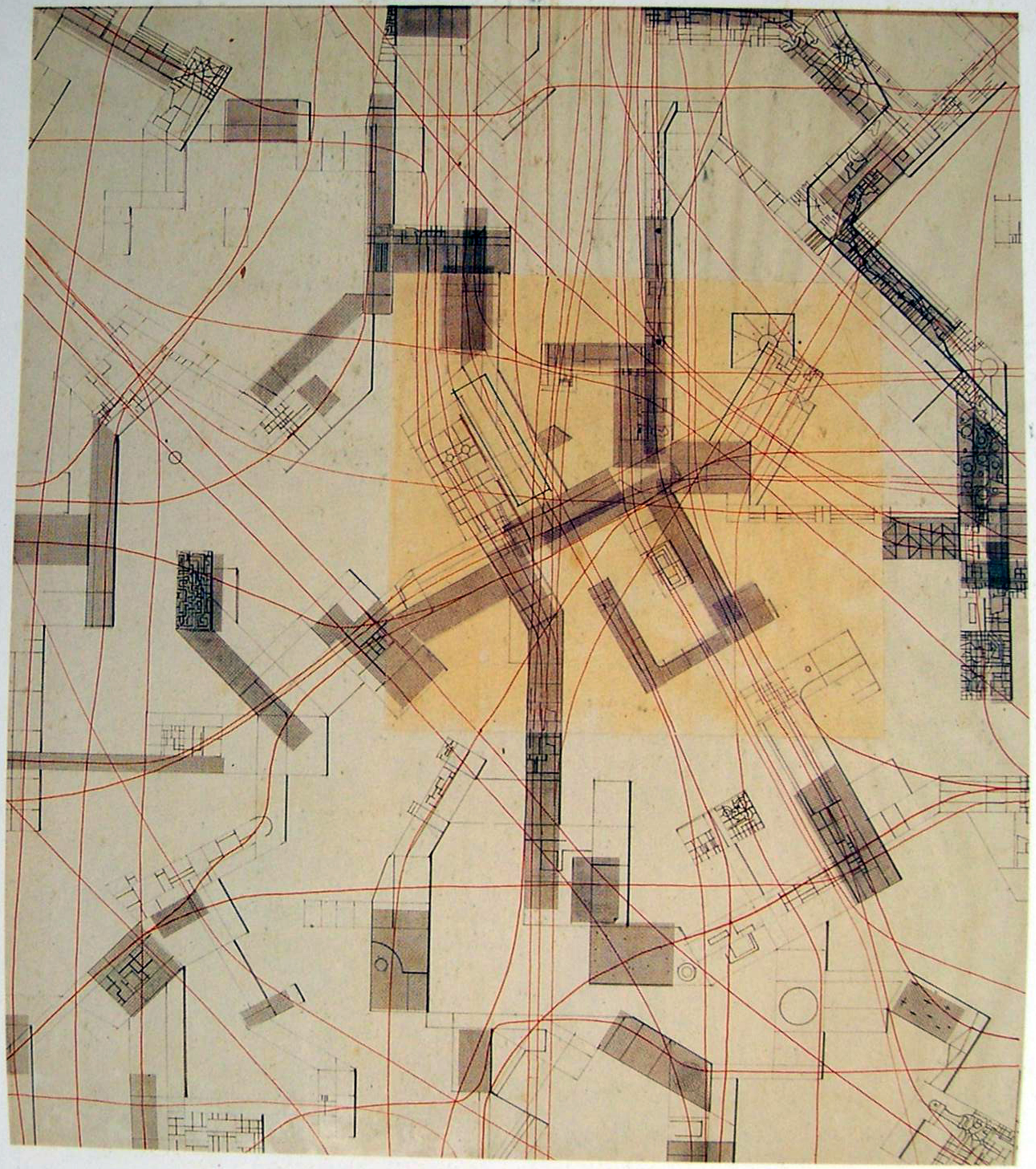
La ligne sans fin Photo-collage
Photo courtesy of the artist



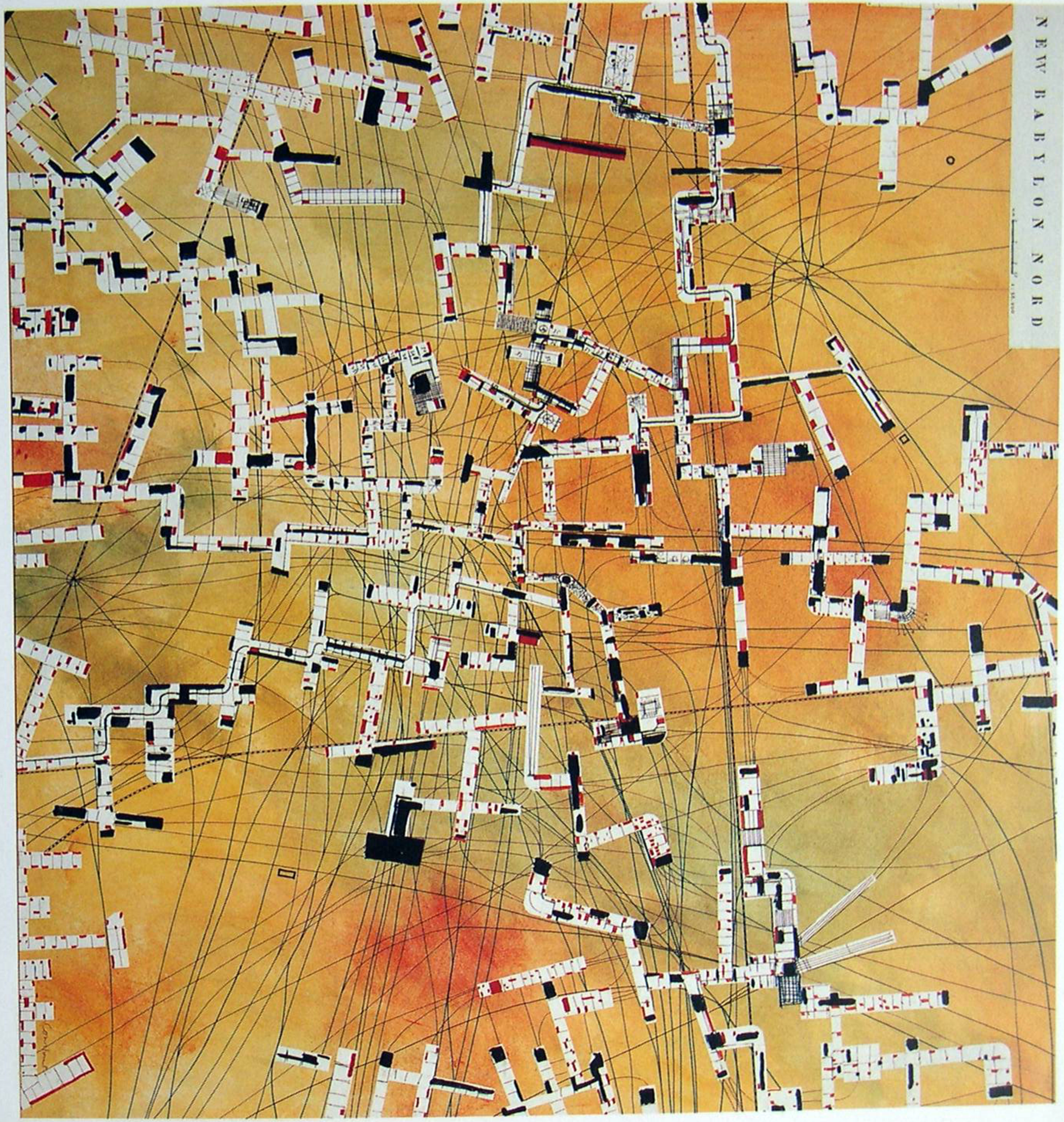
Rode sector Constant, 1958
[Sector rojo. Red sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist



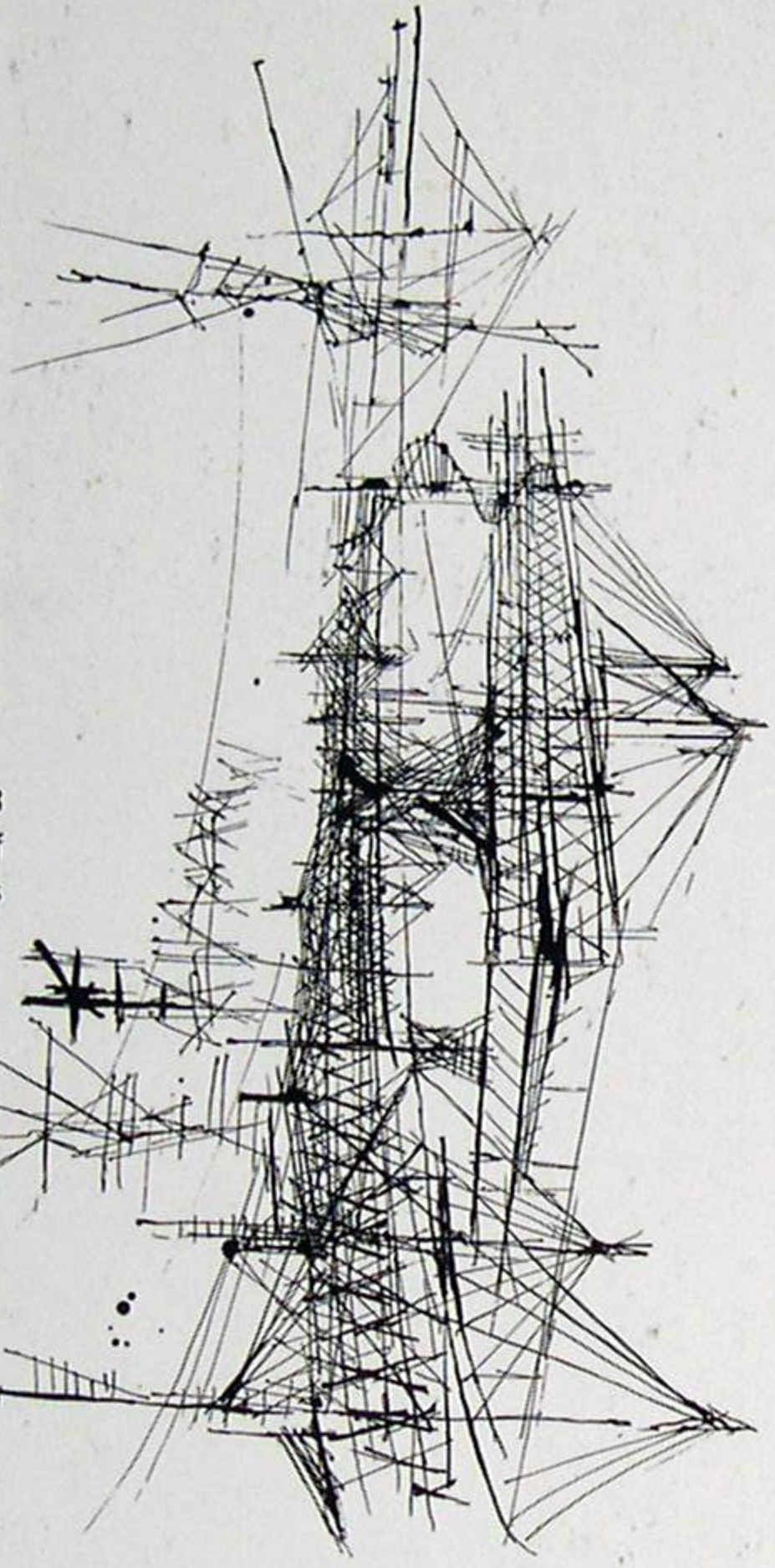
Orient sector Constant, 1959
[Sector oriental. Oriental sector]
Haags Gemeentemuseum



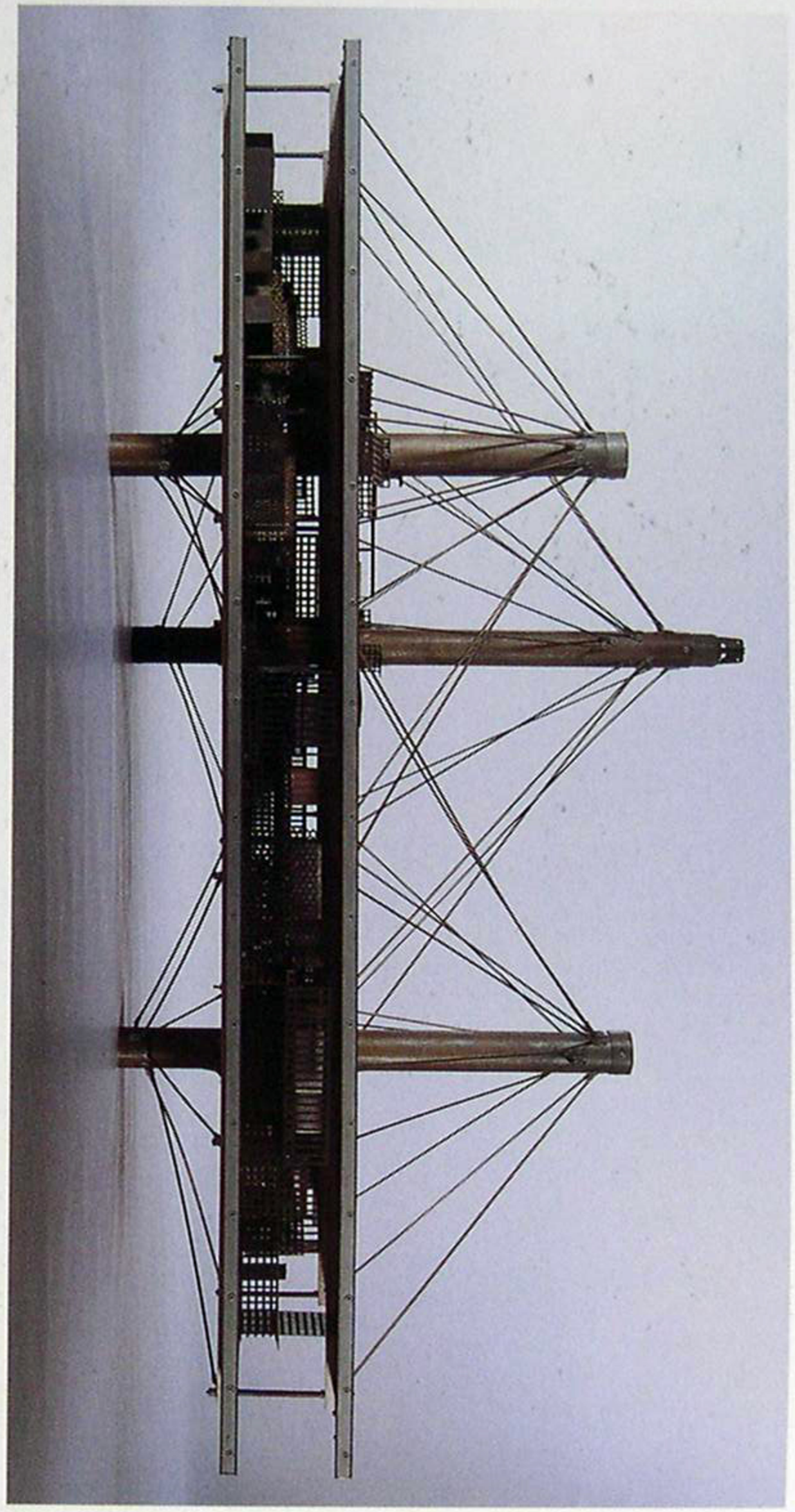
Groep sectoren
Constant, 1959
[Sectores agrupados
Group sectors]
Haags Gemeentemuseum



New Babylon Nord
Constant, 1958
Haags Gemeentemuseum

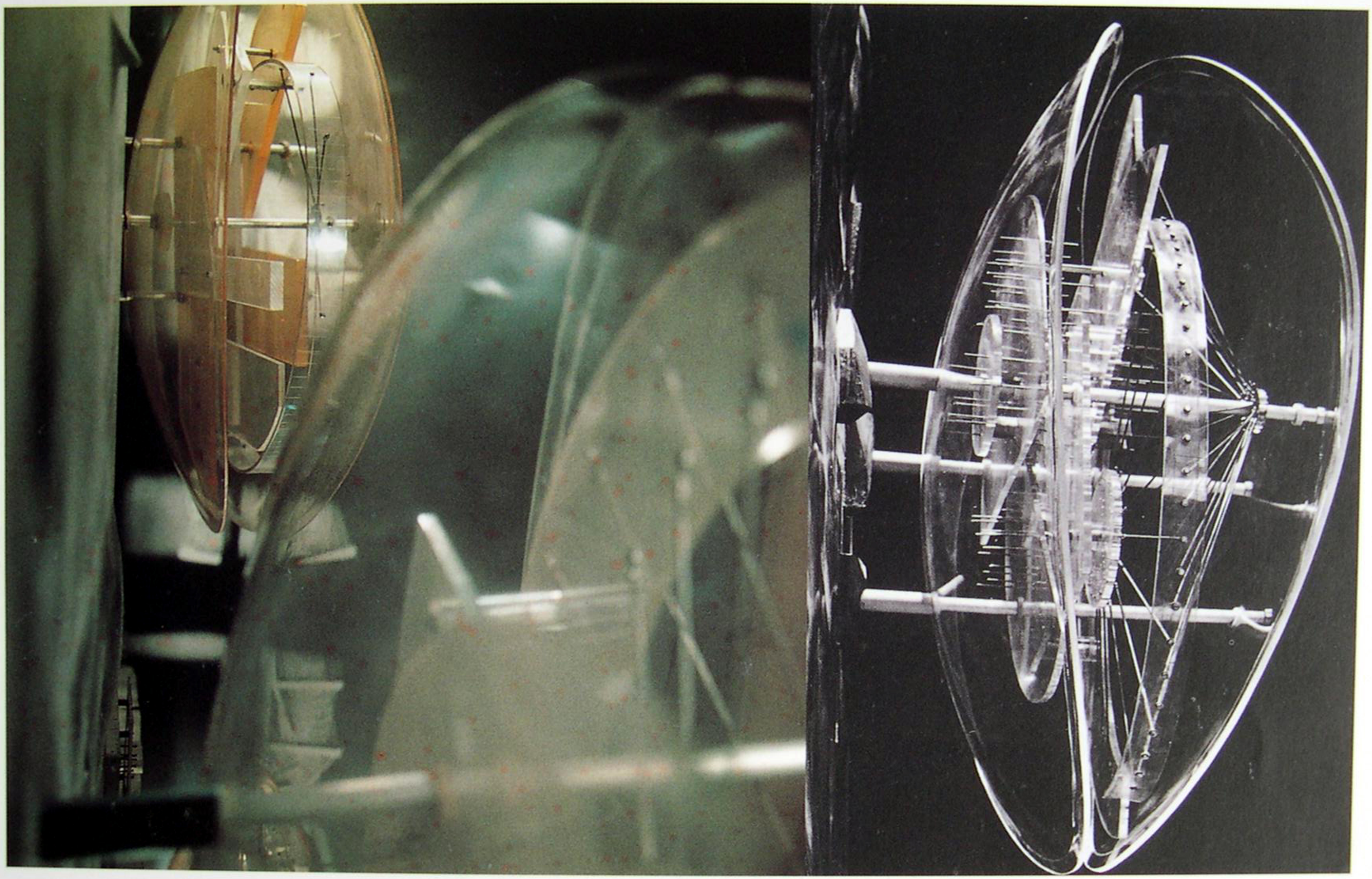


New Babylon Constant. 1963
Serie de litografías. Series of lithographs

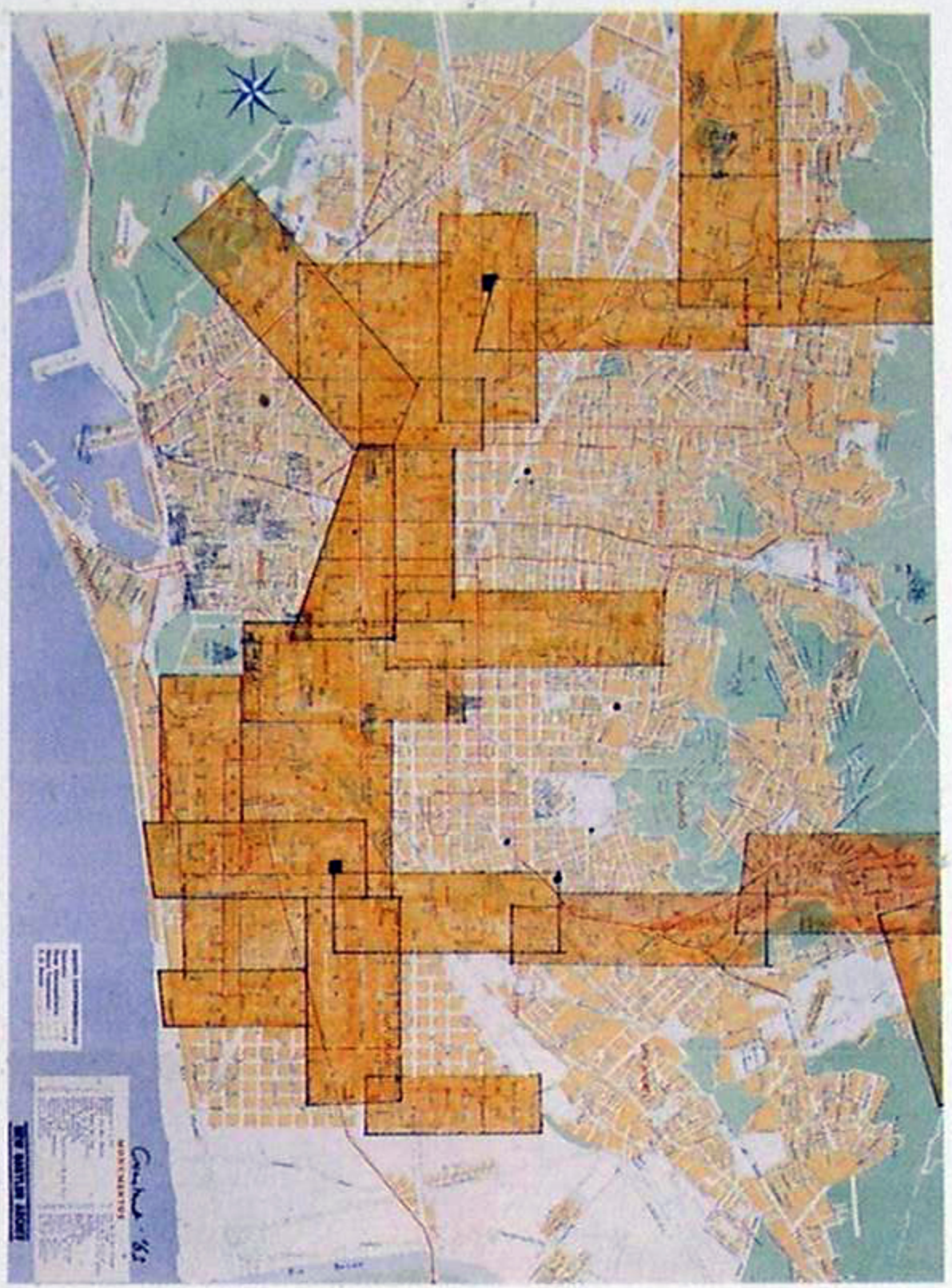


Hangende sector
Constant. 1960
[Sector suspendido. Hanging sector]
Haags Gemeentemuseum

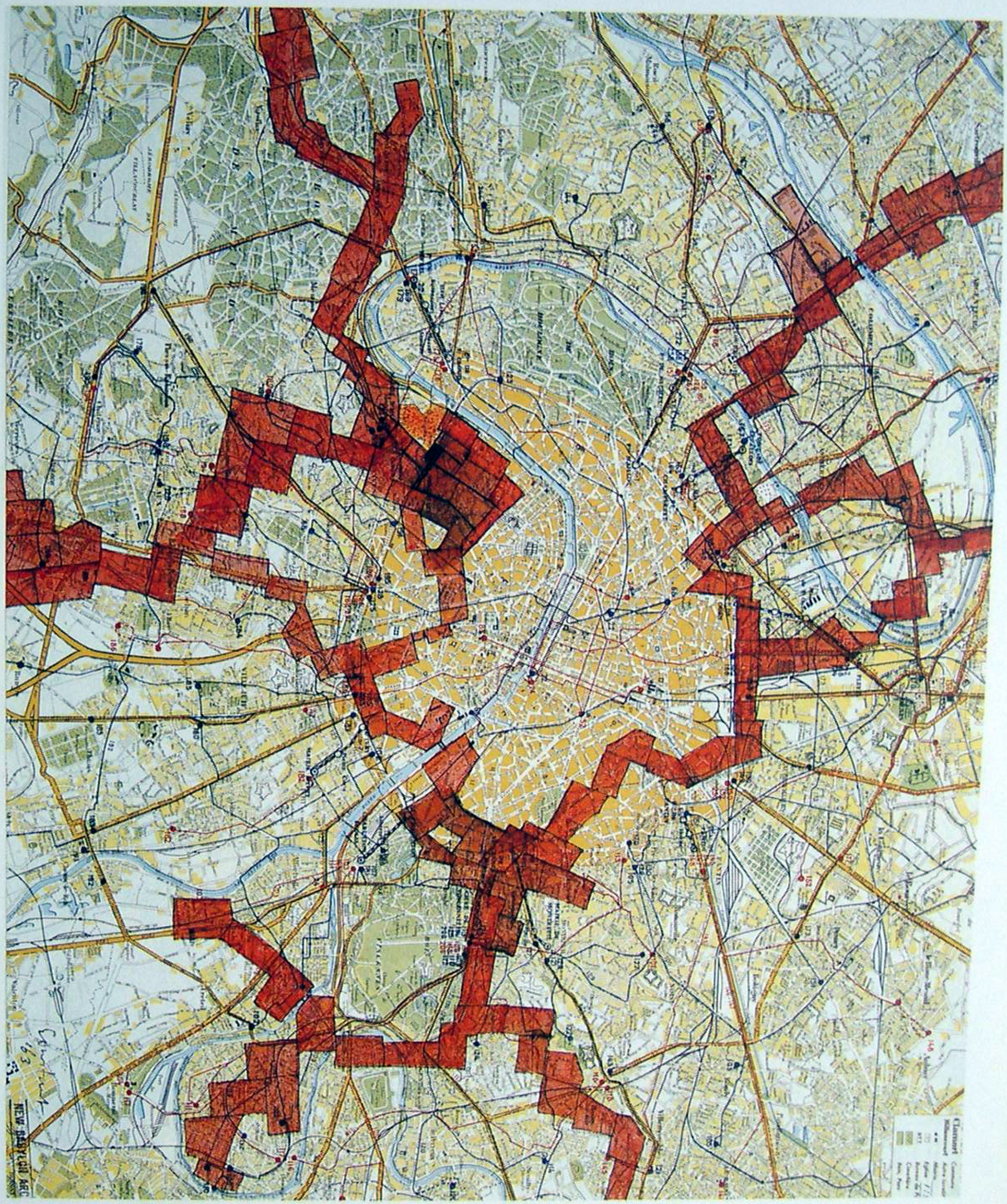
Spatiovore Constant, 1959
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist



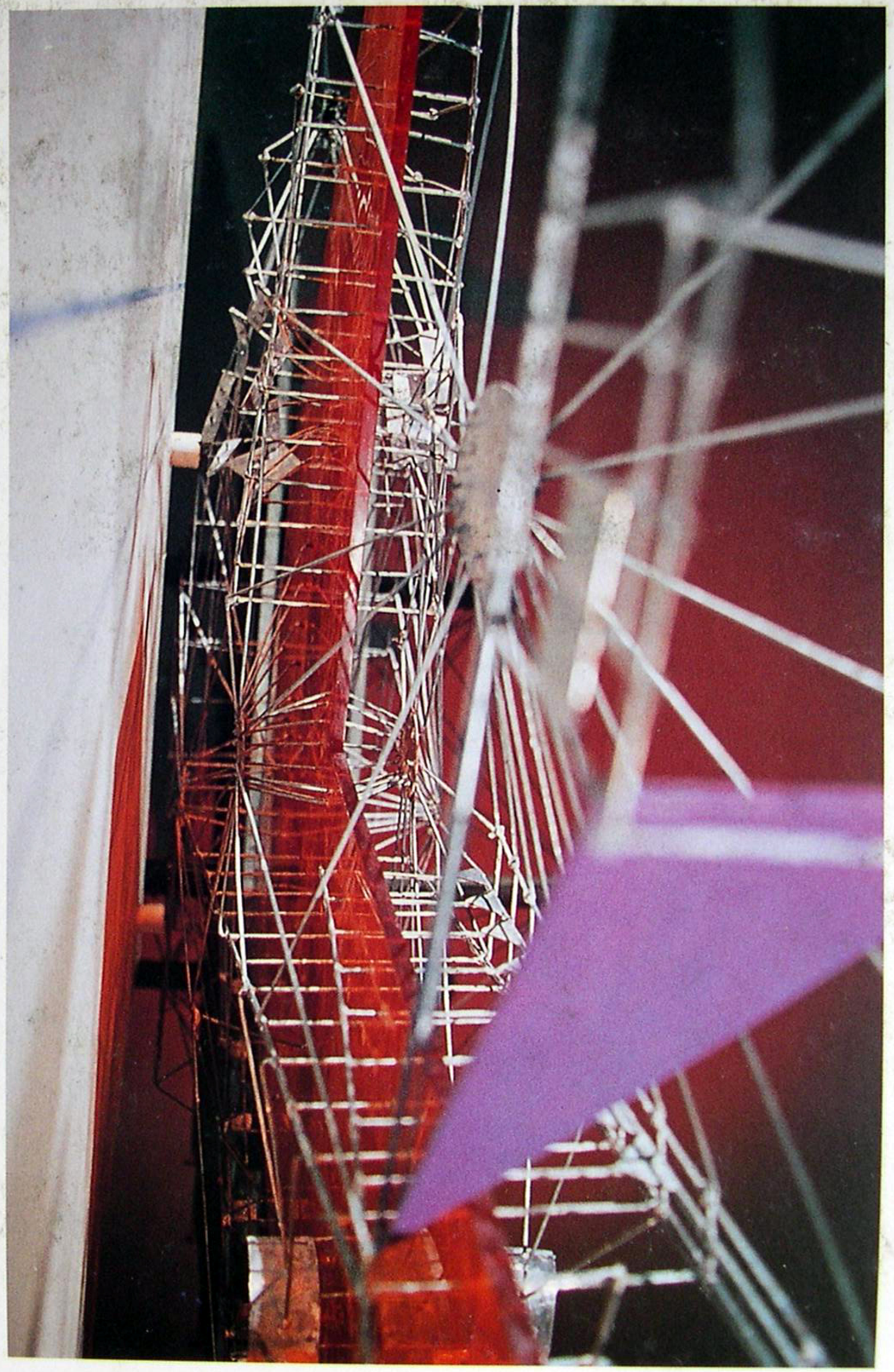
New Babylon Amsterdam
Constant, 1963
Amsterdam Historisch Museum



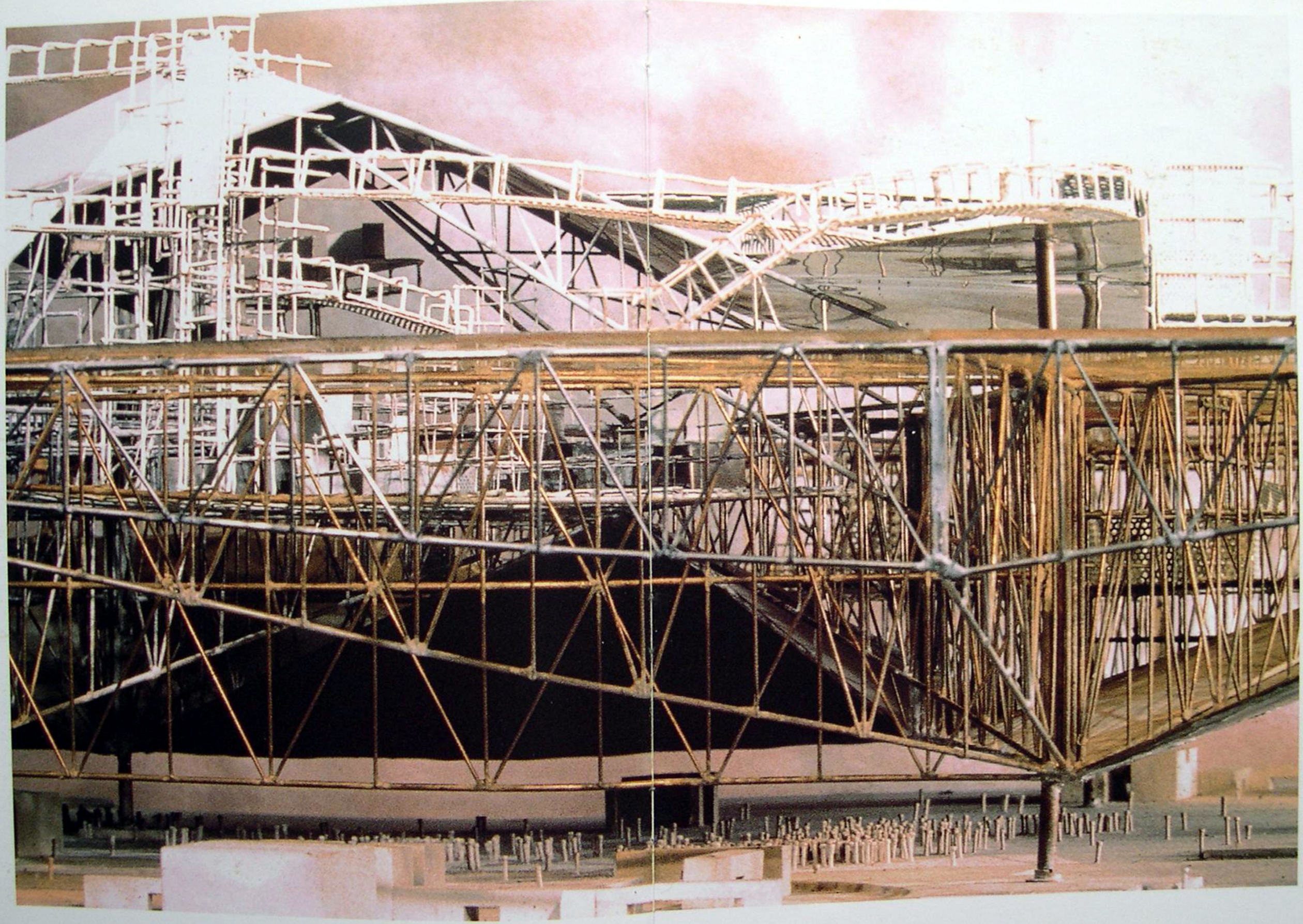
New Babylon Barcelona
Constant, 1963
Haags Gemeentemuseum



New Babylon Paris Constant, 1963
Haags Gemeentemuseum



Grote gele sector Constant, 1967
[Gran sector amarillo. Large yellow sector]
Haags Gemeentemuseum
Photo courtesy of the artist



Fin de Copenhage
Asger Jorn, Guy Debord, 1957